Sözden Yazıya

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ LİSANSÜSTÜ SEMPOZYUMU KİTABI

HAZIRLAYANLAR

ZEYNEP UYSAL
PELİN ASLAN
GÜLŞAH TAŞKIN
ESRA DİCLE

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

SÖZDEN YAZIYA

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü Lisansüstü Sempozyumu Kitabı

Yayına Hazırlayanlar:

Zeynep Uysal, Pelin Aslan

Gülşah Taşkın, Esra Dicle



BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

İstanbul 2008

Sözden Yazıya
Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Lisansüstü Sempozyumu Kitabı

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü

Cengiz Topel Caddesi, Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş

Etiler/İstanbul

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Boğaziçi Üniversitesi Vakfı

tarafından desteklenmektedir.

Telefon ve Faks: (90) 212-257 87 27
bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
www.bupress.net
Yayıma Hazırlayan: Pınar Yanardağ
Kapak Tasarımı: Kerem Yeğin

Önsöz

2004-2005 akademik yılı bahar döneminde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü olarak yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin katılımıyla “Yazıdan Söze” adlı bir lisansüstü sempozyumu düzenledik. İki yılda bir tekrarlanması planlanan bu sempozyumun ilkini aslında daha önce 1994 yılında o zamanki yüksek lisans öğrencilerimiz gerçekleştirmiş ve bildirilerini *Sözden Yazıya* adıyla üniversitemiz yayınevince yayımlatma imkânı bulmuşlardı. Daha sonra 1995 ve 1996 yıllarında sempozyum tekrarlandı. Uzunca bir aradan sonra 2005’te “Yazıdan Söze”yi yeniden başlattık. Yıllar içinde bölümümüz büyüdü, yüksek lisans öğrencilerimiz arttı ve onlara 2001 yılından beri doktora öğrencileri de katıldı. Bu nedenle 2005 sempozyumu bölümümüzün lisansüstü düzeydeki öğrencilerinin tümüne akademik üretimlerini sunma imkânı verdi. Zaten bir lisansüstü sempozyumu düzenlemeyi ve buna süreklilik kazandırmayı istememizin en önemli sebebi yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin akademik çalışmalarını dolaşıma sokabilmelerine imkân vermekti. Böylece bir yandan onların akademik hayata hazırlanmalarına katkıda bulunmuş olacak, bir yandan da yeni çalışmalar, yeni bakış açıları edebiyat dünyasına kazandırılmış olacaktı.

Bu niyetlerle yola çıkılan 2005 sempozyumunda Türk Dili ve Edebiyatı bölümü yüksek lisans ve doktora öğrencileri üzerinde çalıştıkları tezlerin veya benzeri çalışmaların ürünlerini sundular. Daha önce olduğu gibi, bu çalışmaları kitap hâlinde yayımlamanın amaçlanan katkı ve desteği kalıcı hâle getireceğini düşündük. Elinizdeki bu kitap 2005 yılında düzenlenen bu sempozyumda sunulan bildirilerin akademik makaleler olarak hazırlanmasıyla oluşturuldu.

Kitapta yer alan makaleler, Divan edebiyatı, modern Türk edebiyatı, dilbilim, karşılaştırmalı edebiyat gibi alanlarda yeni açılımlar getiren çalışmalar. Kitabı düzenlerken makaleleri bu farklı alanlara göre gruplandırmaya çalıştık. İlk grupta Divan edebiyatına ait eserler ve Divan şairleri üzerine yapılmış çalışmalar yer alıyor. İlk makale Berat Açıl’a ait. Hakkında pek fazla bilgi sahibi olmadığımız 19. yüzyılın kadın şairlerinden Sırrî Râhile Hanım’ı tanıttığı yazısında Açıl, şairi, eski edebiyat geleneğinin terk edilmeye başlandığı bir dönem içinde konumlandırmaya çalışıyor. Gülşah Taşkın, yine bir 19. yüzyıl Divan şairi olan Rumî’yi tanıttığı yazısında Rumî’nin kimliğini tespit etmekte karşılaşılan bazı güçlüklere ve

şair hakkında elde edilen yeni bulgulara değiniyor. Murat İnan ise, 15. yüzyılın önde gelen şair ve devlet adamı Ahmet Paşa'nın biyografisini; 16. yüzyıla ait Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi tezkireleri üzerinde karşılaştırmalı olarak yaptığı yakın okumalar sonucunda ele alıyor. Bu grubun son iki makalesi Divan şiirini modern edebiyat kuramları ışığında okumayı deniyor. Betül Sinan, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* adlı eserini ele alırken, eserde saklı olan derin yapı ve örtük manayı, yapısalcı bir bakış açısıyla ortaya çıkarmaya çalışıyor. Tamer Kütükçü ise, Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* adlı eserini, ses unsurunun kullanımı açısından inceleyerek Leylâ ve Mecnûn dilinden söylenmiş gazellerde duyulan "poetik sesi" değerlendiriyor.

Kitapta yer alan makalelerin ikinci grubunu modern şiir hakkında yapılmış çalışmalar oluşturuyor. Veysel Öztürk, İlhan Berk'in şiirlerinde çok sık tekrar edilen "deniz" sembolü üzerinden psikanalitik bir inceleme yapıyor. Fatih Altuğ, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda Türkiye'nin modernlik serüvenini, "İkinci Yeni"yi ve aşkı aynı tarihsel anda kesişen mucizeler olarak ele alıyor. Kabil Demirkıran ise, Behçet Necatigil'in pek çok şiirinde "yaşama azabı"nın nedenlerinin peşine düştüğü yazısında "şehir", "sokak", "ev" gibi kavramlara odaklanarak, şiirde söylenmeyen ancak ima edilenin ne olduğunu inceliyor.

Üçüncü gruptaki makaleler modern roman üzerine yapılmış çalışmalardan oluşuyor. Deniz Aktan Küçük, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı romanını Ferit karakteri üzerinden ele aldığı yazısında aylaklığın nasıl tanımlandığını, modernite ve aylaklık arasında nasıl bir ilişki kurulduğunu ve bu ilişki vasıtasıyla Peyami Safa'nın kendi tezini nasıl görünür kıldığını değerlendirmeye çalışıyor. Nehir Altun, Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi*'nde oluşturduğu miti, törelerin korunmasında ve geleneklerin yaşatılmasındaki rolü açısından değerlendiriyor. Seher Özkök ise Sevim Burak'ın *Mach 1'dan Mektuplar* adlı eserine otobiyografik bir okuma yaparak yazarın hayatı ve yazısı arasındaki ilişkiyi irdeliyor. Öznur Şahin, Elif Şafak'ın *Araf* adlı romanındaki karakterler üzerinden, kimlik meselesi üzerine bir okuma yaparak Şafak'ın kimlikleri nasıl geçişken kurguladığını göstermeye çalışıyor. Öykü İş ise, Şebnem İşigüzel'in *Eski Dostum Kertenkele* adlı romanını bir hayatta kalma çabası olarak okurken, roman üzerinden, hayal ve oyunların özgürleştirici rolünü ve başka bir hayatı mümkün kılma gücünü vurguluyor. Bu grubun son makalesinde Pelin Aslan, Hasan Ali

Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanında arayış motifi etrafında metnin gösterdiği postmodern anlatı özelliklerini değerlendiriyor.

Kitabın son iki makalesini ise herhangi bir gruba dâhil etmedik. Bir tiyatro incelemesi olan makalesinde Esra Dicle, Haldun Taner'in *...Ve Değirmen Dönerdi* adlı oyununa, metnin içindeki unsurları, bunların işlevlerini ve birbirleriyle olduğu kadar metnin temel anlamıyla da olan ilişkilerini sorgulama imkânı sunan göstergebilim açısından yaklaşıyor. Kitabın tek dilbilim araştırmasında ise Ayşenur Kolivar, Rize'nin Çayeli ilçesinin Karaağaç ve Çeşmeli köylerinde konuşulan Türkçe ağzın sesbilimsel özelliklerini Hemşin kültür alanı içerisinde inceliyor.

On altı makaleden oluşan kitapta yazım ve noktalama birliği sağlamak üzere yazım kılavuzu ve sözlük olarak TDK'nın 2005 basımı sözlük ve yazım kılavuzu ile www.tdk.gov.tr adresindeki sanal sözlük ve yazım kılavuzundan yararlandık. Dipnotlar için bütün makalelerde *Chicago* yöntemini kullandık. Kitabın hazırlanmasında Pelin Aslan, Esra Dicle ve Gülşah Taşkın'la birlikte çalıştık.

Zeynep Uysal

2007

19. Yüzyıl Şairlerinden Sırrî Râhile Hanım:

Bir Konumlandırma Çalışması

Berat Açıl[1]

Bu yazının amacı, 19. yüzyıl şairlerinden Sırrî Râhile Hanım'ı tanıtmak ve aynı zamanda onu eski edebiyat geleneğinin terk edilmeye başlandığı bu dönem içinde konumlandırmaktır. Onun için öncelikle dönemin edebiyat ortamını kısaca anlatacak ve Divan edebiyatının hangi kollardan devam ettiğini ortaya koymaya çalışacağım. Daha sonra Sırrî'nin hayatını anlatıp, onun bu edebiyat ortamında nerede durduğunu belirtmeye çalışacağım. En sonda da Sırrî'yi kısaca kendi döneminin diğer kadın şairleriyle karşılaştıracağım.

19. yüzyılda edebiyatımız Batıdan gelen değerlerin etkisi altında yeniden şekillenmeye başlamıştır. III. Selim döneminde orduda başlayan reformlar kültürel alanı da etkisi altına alarak II. Mahmud döneminden sonra sanat ve edebiyatta iyice hissedilmeye başlanmıştır. Özellikle Tanzimat Fermanı'ndan sonra Batılı değerler Osmanlı toplumunda yerleşmeye başlamıştır. Bu dönemde Osmanlı toplumunda bir "paradigma değişimi"nden[2] söz etmek mümkündür. Yüzyıllardır Osmanlı devletinin sürdüregeldiği ve devlet felsefesini üzerine bina ettiği İslami ortak geçmiş, artık modernleşme çabalarını hızlandırmış ve yüzünü tamamıyla Batıya çevirmiş olan Osmanlı devletinin yeniden ayağa kalkması ve eski şanlı günlerine dönebilmesi için yetersiz görülmeye başlanmıştır. Edebiyatçılar, böyle bir "paradigma değişimi"nin öncüsü ve savunucusu olmuşlardır, bunu da verdikleri eserlerle göstermişlerdir. Bu bağlamda ortaya çıkan eserlerin en önemli özelliği sanat yapıtlarında eğiticiliğin ön planda tutulmasıdır.

Batı yanlısı edebiyatçılar eserlerinde Batılı sanat türlerini (gazete, tiyatro, roman, hikâye...) kullanmışlar ve bu türlerde verdikleri ürünlerde de Batılı değerleri savunmuşlardır. Geleneksel ve İslami normları savunan edebiyatçılar da çoğunlukla Batılı sanat türlerini kullanmakla beraber, eserlerinde Osmanlı'dan miras aldıkları bilgi birikimini savunmuşlardır.

Bu dönemde birçok şair, klasik divan şiiri normlarına bağlı kalarak şiir yazmaya ve divanlar oluşturmaya devam etmiştir. Yukarıda, edebiyatçılar için genel bir yargı olarak söz ettiğimiz eğiticilik ve eserlerde öne çıkan fikrî yön, divan şiiri yazma geleneğini sürdüren kimi şairlerde de görülmektedir.

19. yüzyılda Divan edebiyatının dört ayrı koldan devam ettiğini söylemek mümkündür. İlk kol hikemî tarz diyebileceğimiz yoldur. Bilindiği gibi Nâbî'den bu yana divan edebiyatında hikemî tarz, etkisini artırmış ve kimi şairler Nâbî'yi takip etmişlerdir. Hikemî tarzda sanatsallığın yanı sıra didaktizm ön planda olup genellikle öğretici bir tarz benimsenir. Nâbî, bu tarzın en yetkin örneklerinden birini *Hayrâbâd* adlı didaktik eseriyle vermiştir. Bu gibi eserlerde sanat yapma kaygısı, yerini faydalı olma ya da eğitme/öğretme kaygısına bırakmıştır. İkinci kol, Nedim'den sonra etkinliğini artıran, mahallî olarak nitelenebilecek tarzdır. Bu tarzda mahallî dil, özellikle İstanbul dili, gündelik yaşam gibi unsurlar şiirde sık sık kullanılır. Nitekim 19. yüzyıl divan edebiyatının en önemli özelliklerinden biri, sade dil kullanımıdır. Enderunlu Vâsıf, bu yolu takip eden şairlerden biridir. Üçüncü kol, Şeyh Gâlib'in açtığı, hikemî tarza karşı çıkan sanatsal tasavvufi bir tarzdır. Şeyh Gâlib, sebk-i hindîyi kullanarak bu sanatsal tasavvufi yolu doruk noktasına çıkarmayı bilmiştir. Leskofçalı Gâlib, Keçecizâde İzzet Molla ve Ayıntablı Aynî gibi şairler ise bu yolu benimsemiş ve takip etmeye çalışmış şairlerdir. Dördüncü kol ise aslında üçüncü kol ile bağlantılı olarak değerlendirilebilecek açıklayıcı/yorumlayıcı tasavvufi tarzdır. Bu kola dâhil edebileceğimiz şairler, sanatsal gücü yüksek olmayan, yorumlayıcı/açıklayıcı kimi zaman da didaktik bir tarzda şiirler yazmışlardır. Aslında bu tarzda ilk üç kolun özellikleri de yer almaktadır, yani üçünün bir sentezi izlenimini de vermektedir. İzmirli Rumî, Âdile Sultan gibi şairler bu kola dâhil edilebilir.

Divan edebiyatı değerlerine bağlı kalarak şiir yazan şairler arasında, özellikle klasik dönemde, kadın şairlerin sayısı, bize intikal etmiş hâliyle, oldukça azdır; fakat 19. yüzyılda belki de yukarıda söz etmiş olduğumuz batılılaşma çabaları, matbaa ve tarih yakınlığı gibi faktörlerin de etkisiyle kadın şairlerin sayısı, yine bize intikal etmiş hâliyle, artmıştır. Kadın şairlerin, yine de edebiyat dizgesi içinde kendilerine bir yer bulabilmeleri erkeklere nazaran oldukça güç olmuştur. Tezkirelerde, kadın şairlerin çok az yer bulabilmeleri sanırım, bu durumu çok iyi izah eder; çünkü tezkireler bir nevi antoloji vazifesi görmüşler ve dönemlerinin edebiyat kanonlarını oluşturmuşlardır.

Dönemin önemli kadın şairleri arasında Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Âdile Sultan, Nesîbâ Hanım, Fıtnat Hanım sayılabilir. Kadın şairlerin ortak bir özelliği, hemen hepsinin çok iyi eğitim almış olmaları ve yüksek sınıfa ait ailelerden gelmeleridir. Kadın şairlerin bir diğer ortak özellikleri de

hemen hemen hepsinin merkezde yetişmiş olmalarıdır. 19. yüzyılda kadın şairlerin çoğu mutasavvıf olup genellikle bir tarikata bağlıdırlar. Kadın şairler için yukarıda söz ettiğimiz özelliklere büyük ölçüde sahip olmakla beraber Sırrî, merkezden değil de taşradan yetişme bir şair olup ömrünün çoğunu taşrada (Diyarbakır ve Bağdat) geçirmiştir.

Hayatı

Sırrî Râhile Hanım, 19. yüzyılın önemli kadın şairlerinden biridir. Elimizdeki tüm kaynaklar, Sırrî Râhile Hanım'ın Diyarbakırlı olduğu konusunda hemfikirdir.[3] Ahmed Bey'in kızı olan Sırrî, hicrî 1230 (m. 1814) tarihinde doğmuştur.[4] Diyarbakır'da hususi tahsil görmüş, Arapça ve Farsça öğrenmiştir. Elimizdeki kaynakların çoğuna göre Tâhir Ağazâde Bekir Bey'le evlenmiştir. Sırrî'nin Mehmet Emin, Rifat ve Nihal adlarında üç çocuğu vardır. Bunlardan Nihal veya Rifat çocuk yaşta ölmüştür. Nitekim Sırrî, döneminde çok meşhur olan bir mersiye kaleme almıştır. Bu mersiyeyi kimi kaynaklara göre kızı Nihal için kimi kaynaklara göre ise oğlu Rifat'ın çok genç yaşta ölümü üzerine söylemiştir.[5] Müstensih Ali Emîrî'nin *Divan* içine düştüğü nota göre mersiye, sekiz yaşında ölen oğlu Rifat için söylenmiştir.[6]

Sırrî, 1870-1873 arasında Bağdat'ta kalmıştır. Bağdat'a gitmesinde oğlu Mehmed Emin'in Müntefik Sancağı'na muhasebeci olarak atanmasının yanı sıra kendisinin mutasavvıf olmasının da büyük etkisi olmuştur. *Meşâhîrü'n-Nisâ*'da Sırrî'nin tarikata bağlı olduğu ve Bağdat'a giderek orada bilhassa mübarek kabirlerin hepsini ziyaret etmiş olduğu yazılıdır.[7] Sırrî, Kâdirî tarikatına bağlıdır. Nitekim *Divanı*'nda tasavvufi kavramları oldukça fazla kullanmaktadır ve Abdülkâdir Geylânî'ye bir de methiye yazmıştır. Burada Sırrî, açıkça Geylânî Hazretleri'nin sâliki olduğunu dile getirmektedir. Tesdîs nazım şekliyle yazılmış olan methiyenin ilk bentini örnek olarak aşağıya alıyorum:

Bahr-ı 'aşkın biz de bir gencîne-i pinhânıyız
Gülşen-i pâk-ı cemâlin bülbül-i nâlânıyız
Gâh mest u gâh hüşyâr ol mehin hayrânıyız
Sıdk ile ol pâdişâhın bende-i fermânıyız
Biz gedâyız sûretâ ammâ cihân sultânıyız
Sâlikân-ı Şeyh 'Abdü'l-kâdir-i Geylânîyiz[8]

1873 yılında Bağdat'tan döndükten sonra iki üç ay Diyarbakır'da kalmış daha sonra İstanbul'a gelmiş ve Yûsuf Kâmil Paşa'nın konağında misafir olarak ikamet etmiştir. Yûsuf Kâmil Paşa onun bir beytini çok beğenmiş ve onu İstanbul'da arattırarak şair ve edebiyatçıları misafir ettiği konağına davet etmiştir. Sırrî, 1873'ten vefat tarihi olan 1877 yılına kadar burada kalmıştır. Bu süre içinde diğer şairlerden de iltifatlar görmüş ve beğenilmiştir. İbnü'l- Emin Mahmud Kemal İnal, bu durumu şöyle özetler:

> Bir beyti sadrı esbak Yûsuf Kâmil [Paşa]'nın takdirini mucib olarak Sırrî [Hanım] arattırıldı. Keremkarlığı ve kadirşinaslığı meşhur olan Paşanın –erbab-ı danişe melce olan– konağında dört sene müsafir edildi. Paşanın ve –ümmülhasanat olan– refikası Prenses Zeynep [Hanımefendi]'nin iltifat ve atıfetine ve şehrin şuarası tarafından riayete mazhar oldu.[9]

Sırrî'nin, Yûsuf Kâmil Paşa konağında ikameti ve evliliği hakkında Begzâde ve Murat Uraz, farklı bir görüş savunmaktadırlar. Begzâde, "Bu seyahatten sonra vatanına ve anı müteakip Dersaâdet'e gelmiş ve bir iki ay geçer geçmez müteveffî Kâmil Paşa'nın taht-ı nikâhına girmiştir"[10] diye yazar. Murat Uraz da, Begzâde'den naklen, "Sırrî İstanbul'a geldikten sonra Kâmil Paşa'nın konağında misafir olmuş ve bir sene geçtikten sonra onunla evlenmiştir"[11] diye yazar. Başka hiçbir kaynakta böyle bir ibareyle karşılaşmadık. Dolayısıyla bu bilgiye kuşkuyla yaklaşmak gerekmektedir.[12] Sırrî'nin, 1877 (h. 1294) yılında vefat etmiş olduğu konusunda çoğu kaynak hemfikirdir. Yalnızca *Kâmûsü'l-A'lâm'*da 1295'te ber-hayat olduğu yazılıdır ki bu yanlış bir bilgidir. Sırrî, Edirnekapı dışındaki Otakçılar mahallesinde bulunan Kâdirî dergâhına gömülmüştür.

Sanatı, Edebi Kişiliği ve Üslubu

Sırrî, merkezden değil de taşradan bir şairdir. "Merkez"de yetişen şairlerin edebiyat atmosferini daha iyi teneffüs edebilmeleri ve bir devlet büyüğünce desteklenebilmeleri, yani himaye edilebilmeleri, taşrada yetişmiş bir şair veya yazara nazaran daha kolaydır. Bir padişah ya da hami tarafından himaye edilmenin ne kadar önemli olduğu ve kimi şairlerin aldıkları yardım miktarlarıyla ilgili daha geniş bilgi için Halil İnalcık'a başvurulabilir.[13]

Sırrî'nin bir diğer özelliği de mutasavvıf bir şair olması ve 19. yüzyılın edebiyat anlayışına uygun bir üslup belirlemiş olmasıdır. O da dönemin diğer şairleri gibi sanatta eğiticiliği/öğreticiliği ön planda tutmuş ve

şiirlerinde fikrî yöne daha fazla önem vermiştir. Bu durum elbette, onun şiirlerinin sanat yapma gayesinden uzak olduğu anlamına gelmez. *Divan*'ı içinde güzel yazılmış şiirlerinin sayısı bir hayli çoktur. Bizim söz ettiğimiz sadece bir önem sıralamasıdır. *Divan*'ın ilk beytini tasavvufi terimleri açıkladığı beyitlere bir örnek olarak aşağıya alıyorum:

Binâ-yı şer'e bir muhkem güherdir hâlka-i tevhîd
Tarîk-i Hakk'a doğru râhberdir halka-i tevhîd[14]

Sırrî'nin mutasavvıf kimliği ise *Divan*'ında en fazla hissettiğimiz yönüdür. Kaside, tesdis ve tahmislerinde tasavvufun sesini sıkça duyarız. Bunun yanı sıra gazellerinde de tasavvufi düşünceye çokça yer verilmiştir. Sırrî, genel olarak tasavvufi şiirler yazmış ve bu şiirlerde tasavvufi kavramları açıklama/yorumlama yoluna gitmiştir. Aşağıda vereceğimiz gazeli (G 22), tamamen tasavvufi denebilecek bir üslupla yazılmıştır ve bana göre bu gazel Sırrî'nin üslubunun yanı sıra edebî kişiliğini de muhtasar bir biçimde yansıtmaktadır. Bundan dolayı da gazelin tümünü buraya almayı uygun buldum.

Verip cân-ı dili dildâra varlıkdan berî oldum
Hüviyyet bahrına daldım ebed ölmez biri oldum

Ne mâzîden müzâri'den ne istikbâle fikrim var
Fenâ bulmuşdur ahvâlim anıñçün ser-serî oldum

Soyundum harf libâsıñ nokta-i esrâra erdim ben
O nokta içre mahv etdim vücûdum Haydarî oldum

Ebûbekr u 'Ömer 'Osmān 'Alî bir nûr-ı vâhiddir
Çerâğ-ı mescid u mihrâba erdim minberî oldum

Tecellî eyledi mihrâb-ı dil burc-ı hüviyyetde
Bi-hamdi'llâh bugün dîdâr-ı yârıñ mazharı oldum

Rumûz-ı resm-i 'aşka mahrem oldu Sırrî-i hayrân
Bu gün râh-ı muhabbetde kamunıñ rehberi oldum[15]

19. yüzyılda sanatta sade ve basit söyleyişler oldukça revaçtadır. Bu, Divan şiiri için de geçerli bir yargıdır. Nitekim Sırrî’nin dikkat çekici özelliklerden biri de sade ve basit, hatta kimi zaman günümüz kullanımına ve söyleyişine oldukça yakın bir söyleyişinin/tarzının olmasıdır. Aşağıdaki beyit, bunun iyi bir örneğidir:

Meger kim dûr olan gözden gönülden de olurmuş dûr

Ne lâzım bu nihânâ nükteler siz âşinâlardan[16]

Sırrî, Divan edebiyatını ve mazmunlarını oldukça iyi bilmektedir ve şiirlerinde bu, açıkça görülmektedir. Divan edebiyatı bilgisi konusunda yetkindir. *Divan*’ında en çok görülen sanat şüpheye mahal bırakmayacak bir şekilde telmih sanatıdır. Telmihte bulunduğu kişiler arasında peygamberlerden, filozoflara, Fars kahramanlarından hekimlere kadar çok geniş bir alandan otuza yakın kişi bulunmaktadır.

Sırrî Divanı’nda peygamberlerden Hz. Muhammed, Hz. Yûsuf, Hz. Yaʿkûb, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Âdem ve Hz. Süleymân’nın isimleri geçmektedir. Din büyükleri arasında ise dört halifenin ismi zikredilmektedir. Lokmân, İskender, Veysel Karanî, Hallâc-ı Mansûr ve Abdülkâdir Geylanî de *Divan* içinde isimleri geçen diğer din büyükleridir. Eserde ismi geçen tarihî ve mitolojik kahramanlar ise şunlardır: Behzâd, Mânî, Zaloğlu Rüstem, Efrâsiyâb, Kahramân, Dârâ, İbn-i Sinâ, Hassân, Cem, Âsaf, Hâtem, Ehrimen, Hârût, Sinimmâr, Husrev, Haydar, Bokrat ve Sokrat.

Sırrî’nin dikkat çekici bir diğer özelliği de *Divan*’ında tahmislerin sayısının oldukça fazla olmasıdır. *Divan*’da tam on beş tane tahmis vardır. Aslında tahmisi yapılmış olan kişileri Sırrî’nin etkilenmiş olduğu şairler olarak değerlendirebiliriz. *Divan*’daki tahmislerin ilginç bir özelliği vardır: Fuzûlî, Bâkî, Zeynep Hanım gibi bilinen ve klasik şairlerin yanı sıra Bağdat ve Diyarbakır valilerinin de şiirlerine tahmisler yazılmıştır. Bu tahmisler methiye vazifesi görmüşlerdir.

Sırrî, döneminde bilinen ve tanınan bir şairdir, bundan dolayı da dönemin hemen hemen tüm kaynaklarında kendisine yer verilmiştir. Söz konusu eserlerin çoğu, Sırrî’nin oğlunun ölümü üzerine yazmış olduğu mersiyeyi zikretmektedirler. Bu mersiyede, bir kadın şairin duygusallığının da izleri bulunmaktadır. Aslında burada şairden çok bir annenin acısını hissetmekteyiz. Sırrî, zaten sade söyleyişli bir şairdir; fakat bu mersiyede

daha sade bir söyleyişle oğlunu kaybetmiş bir annenin hislerini yansıtmaktadır. Aşağıdaki bent bu mersiyeden alınmıştır.

Bahârın rûz-ı nevrûzun duyup şâd olsa hep güller

Derip gîsûların tebrîke gelse bâğa sünbüller

Bu demler her tarafdan nağme-sāz oldukça bülbülller

Dil-i pür-derdimi gûş etse bülbül ney gibi inler

Benim göñlüm kızıl gül goncasıveş dopdolu kandır

Açılmak ihtiyâr etmez eger yüz bin bahâr olsa

Ayrıca, mersiyenin ilk beyti, Mehmet Zihnî'nin dikkat çektiği gibi, Nâbî'nin bir beytini hatırlatmaktadır. "Sırrî'nin mersiyesindeki dördüncü bentin ilk beyti Nâbî'nin

Serüm üstinde ḳat ḳat dûd-ı âh eflâke dönmişdür

Gubâr-ı ġam gönülde tûde tûde hâke dönmişdür

beytini hatıra getirmektedir."[17] Söz konusu beyit *Nâbî Divanı*'nda mevcuttur. Sırrî'nin söz konusu beytini de, karşılaştırma amacıyla aşağıya alıyoruz: [18]

Şerâr u dûd-ı hasretdir çıkan kandîl-i âhımdan

Semâda kat-be-kat ebr nev-bahâr olmuş figânımdan

Yazının başında yapmış olduğum tasnife geri dönecek olursam, Sırrî'nin dördüncü yani açıklayıcı/yorumlayıcı kola dâhil edilebileceğini söyleyebilirim. Son olarak Sırrî'yi döneminin diğer kadın şairleriyle kısaca karşılaştırmak onun edebiyat tarihindeki yerinin tespiti için, sanırım zaruridir. Sırrî, kendi dönemi kadın şairlerinden Şeref Hanım ve Leylâ Hanım'dan ziyade Âdile Sultan'a daha yakın bir söyleyişe sahiptir. Sırrî, Leylâ Hanım ve Şeref Hanım'a göre daha ağırbaşlıdır. Leylâ Hanım ve Şeref Hanım daha rahat ve serbest bir dile sahiptirler.[19] Sırrî'nin dili, en azından dinî anlamda, daha samimidir.

Tek cümlede toparlayacak olursam, Sırrî, 19. yüzyılda yaşamış, divan şiiri normlarına uyarak şiirler yazan, açıklayıcı/yorumlayıcı tasavvufi bir tarza sahip samimi mutasavvıf bir kadın şairdir.

19. Yüzyıl Şairlerinden Rumî

Gülşah Taşkın[20]

Bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde, şiirlerinden örnekler verilerek bir şair olarak Rumî tanıtılmaya çalışılacak, ikinci bölümde ise Rumî'nin kimliğini tespit etmekte karşılaşılan bazı güçlüklere ve bulgulara yer verilecektir.

> 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu için hem içte hem dışta karışıklıkların yaşandığı, Batıyla kurulan ilişkilere bağlı olarak imparatorluğun yapısının ve anlayışının değiştiği ve her alanda "eski ve "yeni" çatışmasının hâkim olduğu bir dönemdir.[21]

Temelleri devlet teşkilatında atılan devrim niteliğindeki hareketlere dil ve edebiyat sahası da kayıtsız kalamamış, siyasi teşkilatlanmayla doğru orantılı bir değişim içine girmiş, var olan gelenek ve alışkanlıklardan bir anda vazgeçilememiştir. Bu durum dönemin edebî faaliyetlerinin ana karakterini belirlemiş, gelenek yeninin içinde farklı bir kılığa bürünerek varlığını sürdürmüştür. İşte Rumî, böyle değişimlerle dolu bir dönemin, kendi iç dünyasına yönelmekle, toplumsal duyarlılığını kaybetmemek arasında kalmış şairlerinden biridir.

Aslında Rumî'yi sadece bir Divan şairi olarak tanımlamak ne derece doğru olur? Bu yoruma açıktır. Onda hem şekil hem içerik bakımından klasik Divan şiiri geleneğinin etkilerinin yanı sıra hürriyet, medeniyet ve vatan gibi Tanzimat dönemi edebiyatıyla özdeşleşmiş bazı kavramlara da rastlıyoruz. Yaşadığı, şiir yazdığı dönemi, Ziya Paşa ve özellikle Namık Kemal gibi şairlerle çağdaş olduğunu ve büyük ihtimalle onlarla tanıştığını göz önünde bulundurduğumuz zaman bu doğal bir seyirdir denebilir.[22] Bu yeni kavram ve fikirlerin Divan edebiyatı geleneğine bağlı bir şair tarafından kullanılması, o dönem şairlerinde karşılaşılması doğal olan bir durum mudur? Tabii ki bu soruya cevap vermek, Rumî'nin çağdaşlarının bu bakış açısıyla ayrıntılı bir biçimde incelenmesinden sonra mümkün olabilir.

Rumî'nin şiirlerinde kimi zaman klasik dönem Divan şiirinin usta şairlerinden Fuzûlî'nin kimi zaman şiire farklı bir yaklaşım getirmiş olan Nedim'in kimi zaman da Ziya Paşa ve Namık Kemal'in toplumsal içerikli, vatan, millet ve hürriyet konulu şiirlerinin izleri görülür. Onun da simsiyah saçlı, yüzü güneşe benzeyen, âşıkların canını almaya kastetmiş, herkesi kendine meftun eden bir sevgilisi; ona ulaşma yolunda gülün dikenlerine benzeyen rakipleri, sürekli aklı tembihleyen ve aşkı kınayan bir zahidi

vardır ve her daim ayrılık acısı çekmektedir. Fuzûlî'ye nazire olan bir şiirinde şöyle der:

Ol zamândan beridir sûz-ı firâkı çekerim[23]
Sanki bir külhan olur sînede dâg-ı cigerim (54/1)

Gam-ı hicr ü ferah-ı vuslat-ı dîdârın ile
Yok durur duzah u firdevsden asla haberim (54/2)

O da tüm Divan şairleri gibi en ünlü aşk hikâyelerinin kahramanları Ferhad'dan ve Mecnun'dan daha makbul ve gerçek bir âşıktır. Kendi deyimiyle:

Bulunmaz anda eser mâsivâ nigârından
Ne deşt-i Kays ü ne Ferhâd tagıdır gönlüm (53/3)

Rumî'nin şiirlerinde mahallî öğelerin, konuşma ve nesir diline yakın ifadelerin kullanıldığı göze çarpar. Daha çok günlük yaşantıda kullanılan ve ustaca kullanılmadığı zaman şiirin ahengini bozabilecek bu ifadeler, onun şiirlerine samimi bir hava ve bazen de mizahi bir yaklaşım katmıştır. Bu tarz şiirlerindeki söyleyişler Nedim'in sevgilisine tatlı sert sataştığı gazellerini anımsatmaktadır. Mesela Rumî bir şiirinde sevgilisine şöyle çıkışır:

Bugün inkâra mahal var mı uzakdan gördüm
Dün gece meykedede bir iki çakdın ey şûh (14/3)

Eskiden zülfüne dil-besteligin Rûmînin
Yeni başdan ne ʻaceb başına kakdın ey şûh (14/5)

Büyük ihtimalle görev aldığı yerlerden birinde yaşadıklarını, şiirlerinden birinde mizahi bir yaklaşımla şöyle dile getirir:

Baʻdehu kûy-ı cevizlikde nice kozlar kırıp
Haylîce zevk eyledik Lazlar ile bir aralık (69/2)

Toplumsal olayların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk, çoğu şairin mistik alanlara yönelmesine neden olmuş, divanlardaki tasavvufi şiirlerin sayısında önemli ölçüde artış görülmüştür.[24] Bu durum Rumî'de de göze çarpar. Tasavvuf, Rumî için bir bakıma kendini rahatlattığı bir kaçış alanı olmuştur. Şiirlerinin birçoğu tasavvufi yoruma açık olmakla beraber

Rumî’yi mutasavvıf bir şair olarak nitelendirmek doğru bir yaklaşım olmaz. Şiirlerinde tasavvufi düşüncenin derinliklerine inmekten çok, mutasavvıf olmayan birçok Divan şairinin de kullandığı belli başlı kavramların ve hayallerin üzerinde durmakla yetinmiş, yani tasavvufu amaçtan ziyade araç olarak kullanmıştır. Kaynaklar Rumî’nin herhangi bir tarikatla ilişkisinden bahsetmez. Fakat bazı şiirleri onun Mevlevî olduğu ya da en azından Mevlevîliğe sempati duyduğu düşüncesini uyandırır. Mevlevî bir şair olan Senih Efendi ile müşterek şiir yazmış olması ve bazı şiirlerinde Mevlevîliğe ait unsurlardan bahsetmesi de bu görüşü kuvvetlendirmektedir.[25] Mesela:

Rûmî tutalım dergeh-i Mollâda makâmı

Çün vâkıf-ı esrâr-ı ney [u] ‘ûd ü rebâbız (27/5)

Bu beyitte Rumî, gayet açık bir şekilde Mevlevîlikten bahsetmekte ve bu öğretide dervişin olgunlaşması için en önemli unsurlardan biri olan musiki ayinlerine gönderme yapmaktadır.[26]

Ayrıca divanda “şeyh” redifli bir gazelin bulunması da ilginçtir. Bu şiirde Rumî, bir bakıma tasavvuf ehlinin, yani şeyhin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini özetler.

Meyl etmeyince servet-i dünyâya zerrece

Fakrı ile ederse becâ iftihârı şeyh (13/3)

Rûmî cefâ-yı aşkı eder şevk ile kabûl

İzhâr eder mi nefse uyup igbirârı şeyh (13/5)

Rumî, toplum yaşantısındaki bazı bozukluklar ve haksızlıklar karşısında sessiz kalmaz, yeri geldiği zaman duyduğu rahatsızlığı eleştirel bir dille ifade eder. Bu şiirleri sosyal hiciv örneği olarak saymak mümkündür. Eleştirdiği konulardan biri rüşvettir. Bu dönemde artan yolsuzluk ve rüşvet olayları için şunları söyler:

Bî-hûde devâ’ir tolaşıp agzını yorma

Hasbîce ricâlin himemi pek güç olur güç (10/2)

Devlet dairelerinde mevki sahibi olanlar karşılıksız hiçbir iş yapmayacakları için onlara dert anlatmak boşunadır. Doğruluktan sapmayan kişiler elbette hak ettikleri yeri, kurtuluşu bulacaklardır.

İrtikâbın zilletin idrâk eden

Hiç olur mu mübtezel buldu felâh (11/4)

Rumî, bazı manevi ve ahlaki değerlerin yok olmasından da şikâyetçidir. Ona göre maddiyat maneviyatın önüne geçmiş, masumiyet yok olmuş, aşk kutsal kimliğinden sıyrılmıştır. Artık aşığın sevgilisine ulaşmak için ihtiyacı olan tek şey maddi güçtür.

Merd ü zen etdi perde-i nâmûsı çâk çâk
Mahv oldu ‘âr ü cevher-i ‘ismet zamânede (62/4)

‘Âşık visâl-i yâre gerekdir zer ile sîm
İzhâr-ı derd-i ‘aşka ne hâcet zamânede (62/6)

Rumî, şiirlerinde başta da belirttiğim gibi medeniyet, hürriyet ve vatan sevgisi gibi Tanzimat döneminin ana karakterini oluşturan yeni kavramlara yer vermiştir. Medeniyet redifli bir şiirinde şunları söylemektedir.

Âdâb okudur ders-i ‘acebdir medeniyyet
İnsâna reh-i bahs-i edebdir medeniyyet (6/1)

Zann etme sakın kayd-ı ‘alâyıkla esâret
Hürriyet için başka şi‘âbdır medeniyyet (6/4)

Medeniyet, insana edep öğreten bir derstir, bireylerin ortak yaşam alanını genişletir fakat onun da bazı kuralları vardır. İnsanlar bu kuralları özgürlüklerini kısıtlayan bir zincir olarak görseler de aslında özgürlüğe kavuşmanın yolu medeniyetten geçer. Medeniyet her ne kadar savaşlara meydan verse de dünyada barışın sağlanmasına vesile olur. Rumî’ye göre o dönemde medeniyete geçiş ve refaha kavuşmak için insanlar gerekli şartları yerine getirmiş ve hak edilen sonuca ulaşılmış olmalıdır ki bunu, kurtuluşu sevinçle karşılayan, tebrik niteliğindeki bir şiirinde şöyle ifade eder:

Sa’y ü gayret ile mülk buldu felâh
Sa’y eden millet güzel buldu felâh (11/1)

Rumî bazı şiirlerinde vatan sevgisine de değinir ve kendisini vatan sevgisiyle dolu biri olarak tanımlar.

Hubb-ı vatanın kasdı yolundan hele ircâ‘
Rûmî-i hamiyyet-şiyemî pek güç olur güç (10/5)

Bu şiirlerle, klasik Divan şiiri ögelerinin yanı sıra 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun değişimlerini, sorunlarını ve yeni değerlerini de görerek bir

şairin gözünden yeniden değerlendirme fırsatına sahip oluyoruz. Örneklerden de anlaşılacağı gibi Rumî, bazı manevi değerlerin korunması şartıyla yeniliklerin karşısında durmayan hatta onları coşkuyla karşılayan bir şairdir. Peki hem Divan şiirinin klasik döneminden hem klasik dönem sonrası gelişmelerinden hem de Tanzimat dönemi edebî hareketlerinden izler taşıyan bu şairi nasıl adlandırabiliriz? Rumî klasik anlamda bir Divan şairi midir? Yoksa olağan bir seyirle geçiş dönemi şairlerinin özelliklerini mi yansıtmaktadır? İlk bölümü bu soruyla noktaladıktan sonra Rumî'nin kimliğiyle ilgili sorunlara değinmek istiyorum

Rumî, tarih sırasına göre şu kaynaklarda yer almaktadır: Başta tezkirecilik geleneğinin son halkası sayılan *Hâtimetü'l-Eş'ar*,[27] yani *Fatin Tezkiresi* olmak üzere İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın bu tezkireye zeyl olarak hazırladığı *Son Asır Türk Şairleri*, Mehmet Süreyya'nın *Sicill-i Osmanî*'si ve Nail Tuman'ın kendinden önce yazılmış tezkireleri tarayarak hazırladığı *Tuhfe-i Nailî*. Bunların dışında daha yeni dönemlere ait oldukları için ikincil kaynak olarak yararlandığım *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatında İsimler Sözlüğü* ve *Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu* da Rumî'den bahsetmektedir.

Fatin Tezkiresi'nin Rumî maddesinde, İzmirli olduğu, 1844 yılında öğrenim amacıyla İstanbul'a geldiği ve 1850 yılında öğrenimini tamamlayıp Dâr-ı Şu'râ-yı Askerî Tahrirat Kalemi'nde çalışmaya başladığı, Anadolu Ordusu'yla birlikte yine Tahrirat Kâtipliği vazifesiyle Anadolu'ya gönderildiği kaydedilmiştir.[28] Rumî'nin asıl ismi ve şairliği hakkında bilgi verilmemiş, divanının veya başka bir eserinin varlığından söz edilmemiştir. *Son Asır Türk Şairleri*'nin Rumî maddesinde ise asıl adı Mehmed Muhyiddin Rumî Paşa olan başka bir şairden bahsedilmekte; Ergani Maden Emanetinde, Urfa, Ergani ve Mardin Mutasarrıflıklarında ve Edirne Maliye Müfettişliğinde bulunduğu, Rumeli Beylerbeyliği yaptığı ve 6 Mayıs 1889'da (6 Ramazan 1306) vefat ettiği kaydedilmektedir.[29] Ek olarak Rumî Paşa'nın şiirlerinden iki örnek verilmiştir. Bu şiirler *Fatin Tezkiresi*'nde yer alan örnek şiirle birlikte, incelediğim divanda yer almaktadır. *Sicill-i Osmanî*'de ise iki şair için ayrı başlıklar açılmış, İzmirli Rumî Efendi bahsinde ise diğer kaynaklarda yer almayan bir bilgiye –ölüm tarihine– yer verilmiştir.[30] Rumî başlığı altında iki şairden söz edilmekle birlikte örnek şiirlerin aynı divanda yer alması aklıma şu üç ihtimali getiriyor:

1. İki şair de aynı dönemlerde yaşadıkları ve aynı mahlası kullandıkları için bazı tezkire yazarları tarafından karıştırılmışlardır ve şiirleri aynı divan içinde yer almıştır.

2. Aslında Rumî mahlasını kullanan sadece bir şair vardır fakat ölüm tarihi ve hayat hikâyesi şu an bilemediğim sebeplerden dolayı yanlış tespit edilmiştir.

3. Bu iki kişiden biri şair olmamakla birlikte bir yanlışlık sonucu şair olduğu ve divan tertiplediği düşünülmektedir.

Bu ihtimalleri düşünerek şairin kimliğini ve yaşadığı dönemi tespit etmek için en önemli ipuçları sayılabilecek tarih düşürme kıtalarını ve müşterek şiirleri incelemeye yöneldim.[31] Elimdeki nüshada Rumî'nin, Mahmud Nedim Paşa ve Ziya Paşa ile müşterek yazdıkları şiirleri bulunmaktadır. Hem İzmirli Rumî Efendi hem de Rumî Paşa bu kişilerle aynı tarihlerde yaşamıştır. Fakat her iki şiirin de başlıkları düşündürücüdür. Mahmud Nedim Paşa ile müşterek gazelin başına "Sadr-ı esbak Merhum Mahmud Nedim Paşa ile Müşterek Gazel" ifadesi kaydedilmiştir. Mahmud Nedim Paşa 1818-1883 yılları arasında yaşamış, ilki 1871-1872 ikincisi 1875-1876 yılları arasında olmak üzere iki kez sadrazamlığa getirilmiştir.[32] Şiirin başlığı dikkate alındığında bu şiirin en erken Mahmud Nedim Paşa'nın sadrazamlıktan ilk azlediliş yılı olan 1872'de yazılmış olabileceğini görüyoruz. Oysa *Sicill-i Osmanî*'ye göre İzmirli Rumî Efendi 1863 yılında vefat etmiştir. Ziya Paşa ile müşterek yazılan gazelin başına da aynı şekilde "Ziya Paşa Merhumla Müşterek Gazel" ifadesi kaydedilmiştir. Ziya Paşa 1825-1880 tarihleri arasında yaşamıştır, bu şiir 1863 yılında Ziya Paşa'dan önce vefat eden İzmirli Rumî Efendi'ye değil Rumî Paşa'ya ait olabilir.[33] Tabii bu başlıkların divanın müstensihi tarafından sonradan eklenmiş olması ihtimali de vardır. Divandaki tarih düşürme kıtaları ise İzmirli Rumî Efendi'nin ölüm tarihi olan 1863 tarihinde sona ermektedir. Divanın yarım kaldığını düşünürsek bu durum yine müstensihten kaynaklanıyor olabilir. Belki de müstensih, divanı istinsah ederken yarım bırakmıştır. Tez çalışmam sırasında bu noktalardan hareketle iki şairin karışmış olabileceği sonucuna varmıştım. Fakat son zamanlarda yaptığım araştırmalar sırasında elde ettiğim bilgiler aslında ortada iki şair olmadığı düşüncesini destekler nitelikteydi. Şimdi biraz da bu bulgulardan bahsetmek istiyorum.

Rumî Divanı'nın tek nüshası Millet Kütüphanesi Ali Emirî Manzum 187 numarada kayıtlıdır.[34] Ali Emirî'nin dönemin ilim ve devlet adamlarıyla

yakın ilişkilerde bulunduğunu, şairlerin çoğuyla tanıştığını ve sohbetler ettiğini hem kendi hatıralarından hem de diğer kaynaklardan öğrenmekteyiz. 1857-1924 yılları arasında yaşamış olan Ali Emirî'nin 1863 yılında vefat eden İzmirli Rumî Efendi ile tanışmış olması imkânsızdır fakat çağdaşı olarak Ali Emirî'nin Rumî Paşa'yı tanımış olabileceğini düşünerek araştırmalarımı bu yönde sürdürdüm. Bu çalışmalar esnasında beni sonuca ulaştırabilecek bazı bilgiler topladım.

Son Asır Türk Şairleri'nde İşkodralı Zihnî bahsinde, Rumî'nin de adı geçmekte ve divanının varlığından söz edilmektedir.[35] Hatta İşkodralı Zihnî, Rumî'nin Ergani maden mutasarrıfıyken divan tertip etmesi üzerine bir kıta yazmıştır. Bu bilgiden hareketle Ali Emirî'nin İşkodralı şairleri anlattığı *İşkodra Şairleri* adlı bir tezkire yazdığını ve İşkodralı Zihnî'yle ilgili bölümde Rumî'den de söz edilmiş olabileceğini düşünerek bu esere başvurdum. Rumî hakkında *Son Asır Türk Şairleri*'nde verilen bilginin dışında bir bilgiye rastlayamamış olmama rağmen Ali Emirî'nin İşkodralı Zihni'yi anlatırken kullandığı şu ifade önemliydi: "(...) ma'muretü'l- azizde on sene kadar bulunduğu esnada fuzelâ-yı vulât ve mutasarrıfînden Adanalı Abdünnafî Efendi ve İzmirli Muhyiddin Rumî Paşa ile sa'ir Harput şu'arâsıyla müşâ'areleri vukû' bulmuştur (...)"[36] Burada Rumî'den İzmirli Muhyiddin Rumî Paşa olarak söz edilmektedir. Rumî Paşa'nın İzmirli olduğu hakkında bilgi veren –en azından şu ana kadar yaptığım araştırmalar sonucunda– tek kaynak Ali Emirî'dir. Ali Emirî, Rumî Paşa'yı tanıdığı için bir karışıklık yapmış olması ihtimali de çok düşüktür. Bu küçük ipucu bende İzmirli Rumî Efendi ile Rumî Paşa'nın aynı kişi olabileceği düşüncesini uyandırmıştır. Yine Ali Emirî'nin 31 Mart 1918-30 Eylül 1920 yılları arasında yayımladığı ve 31 sayısı tamamlanmış bulunan *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*'nda çıkan bir yazı da önemlidir. Bu mecmuanın 14. sayısında "Hatırat" başlığı altında Ali Emirî, Rumî Paşa ve Diyarbakırlı Said Paşa'nın mektuplaşmalarına yer vermiştir. Ali Emirî, şairlerle toplantılarından ve diğer anılarından bahsettikten sonra

> (...) Bir posta günü Said Paşa hazretleri beni çağırdı. Maden Mutasarrıfı Rumî Paşa hazretleri tarafından varid olan şu mektub ile melfufu bulunan on altı aded gazeli ata itdi... Rumî Paşa'nın mektubunda melfuf bulunan on altı gazelin birisi Memuretü'l-aziz Mutasarrıfı iken Abdünnafi Efendi'ye nazire olarak (saklar) kafiyesinde idi.[37]

diyerek önce Abdünnafî Efendi’nin gazelini ve daha sonra Rumî Paşa’nın, Said Efendi’nin ve en son olarak da kendinin bu gazele yazmış olduğu nazireyi vermiştir. Rumî Paşa’nın yazmış olduğu nazire incelediğim divanda da yer almaktadır. Ali Emirî diğer on beş gazeli vermemiştir. Bu iki yeni bilgi ışığında şu sonuca varılabilir: İzmirli Rumî Efendi ve Rumî Paşa aynı kişidir ve *Fatin Tezkiresi*’nde ve *Son Asır Türk Şairleri*’nde verilen bilgiler Rumî’nin hayatının değişik dönemlerine ait bilgilerdir. Son olarak yine bu konuyla ilgili cevaplayamadığım bazı soruları ortaya atarak yazımı sonlandırmak istiyorum.

Fatin Tezkiresi de dâhil olmak üzere kendinden önce yazılmış eserleri incelemiş olan İnal, Rumî Paşa’nın hayatını ele alırken *Fatin Tezkiresi*’ndeki bilgilere neden yer vermemiş ve “terceme-i hâline dair fazla malumât bulunamadı” demiştir? İnal’ın yaptığı yorumlar *Rumî Divanı*’nı gördüğünü, şiirlerini incelediğini düşündürmektedir.[38] O zaman *Fatin Tezkiresi*’nde örnek verilen şiirin, bahsettiği divanda bulunduğunu gözden mi kaçırmıştır? Eğer öyleyse neden İzmirli Rumî Efendi için ayrı bir başlık açmamıştır? Düşündüğüm gibi iki şair aynı kişiyse *Tuhfe-i Nalî*, *Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu* ve *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatında İsimler Sözlüğü* gibi ikincil kaynakları bir yana bırakırsak tüm bu eserlere kaynaklık eden *Sicill-i Osmanî*’nin yazarı Mehmed Süreyya, İzmirli Rumî Efendi’nin 1863 yılında vefat ettiği bilgisine nasıl ulaşmıştır? *Sicill-i Osmanî*’de bazı tarihleme hatalarına rastlandığı bilinmektedir. Acaba bu bilgi de tarihleme hatalarından biri midir? Bu sorular hâlâ yanıt aramaktadır.

Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi

Tezkireleri Üzerinden Bir “Ahmet Paşa Biyografisi”

Murat İnan[39]

I. Giriş

16. yüzyılın dört önemli tezkiresi [Sehî (1538), Latîfî (1546), Âşık Çelebi (1566) ve Kınalızâde Hasan Çelebi (1586) tezkireleri] üzerinden 15. yüzyılın önde gelen şair ve devlet adamı Ahmet Paşa’nın (ö. 1497) biyografisini okumak ve bu dört tezkire metnini açımlayıp aralarındaki farklılıklara dikkat çekmek, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. 16. yüzyılda yazılan ve aynı kişiyi farklı açılardan yakalamaya çalışan bu dört metni, günümüzün biyografi metinlerinin gözüyle okumak ve de dört tezkirecinin, eserlerine yazdıkları önsözlerde söylediklerine bakarak dört metni etraflıca incelemek, bu çalışmanın biyografi türü ekseninde yaptığı açılımları belirleyecek ve şu nihai amaca hizmet edecektir: Elimizin altındaki bu dört biyografi metninden hareketle ortaya derli toplu bir kitabı çıkarmak ve her bir bölümünü tezkirecilerimizden birinin yazdığı, dört bölümden oluşan bu biyografi kitabını, *15. Yüzyıldan Bir İsim: Ahmet Paşa* adlı yapıtı, günümüzün biyografi kitaplarının arasına yerleştirebileceğimizi göstermek.

Bu çalışmanın hazırlık sürecinde gözden kaçırmamaya çalıştığım şu kritik soru, yazının her aşamasında da varlığını hissettirecek ve metne yön verecektir: Ahmet Paşa’nın yaşamına dair elimizde yalnızca bu dört biyografi metni olsaydı, bizler bu kişi hakkında ne tür bilgileri öğrenebilir, Ahmet Paşa’yı ne kadar tanıyabilir ve kafamızda bir Ahmet Paşa portresi oluşturabilir miydik? Zihnimdeki bu soru, beraberindeki biyografik odakla birleşince, sözünü ettiğim biyografi kitabını, bölüm bölüm açmak da bu çalışmanın doğrultusunu belirleyecektir.

Dört tezkire metnini tarihsel sırayı izleyerek ele alıp, her bir tezkire metnini biyografik gözle değerlendirecek, bu arada bu çalışmanın esas aldığı tezkire metinlerinin önsözlerini de gözden kaçırmayacağım.[40] Bu nedenle, bu çalışmada, tezkire metinlerindeki kayıtlı tüm bilgileri vererek bir ‘döküm işi’ne girişmeyecek, sözünü ettiğim Ahmet Paşa kitabının aşağıda açacağım bölümlerine kaynaklık edecek biyografik verileri bir bütün hâlinde aktaracağım.

II. ‘Kırıntılar’dan ‘Toplam’a: Ahmet Paşa

A. Sehî Bey: 1538 Tarihli “Risâle”den Bir “sebt-i evrâk”

Kitabın “Hayatı ve Eserleri” adlı ilk bölümünü kaleme alan Sehî Bey’in Ahmet Paşa’ya ilişkin verdiği bilgileri değerlendirmeye geçmeden önce, Sehî’nin 1538 yılında tamamladığı *Heşt Bihişt*’ine yazdığı önsözü dikkatle okuyup, Ahmet Paşa hakkında bizlere ilk bilgileri ulaştıran bu tezkirecimizin yaklaşımını kavrayalım:

> (...) Memleket-i Rûmda izhâr ve iştihâr bulan fuzalâ ve şu‘arâ-yı azîzlerün adına dahi bir risâle olsa ki mürûr-ı zamân ile bunlarun ismi rûzgâr-ı gaddâr ve çarh-ı sitem-kâr eliyle zamâne defterlerinden hakk ve devrân cerîdelerinden münfekk olmayup nesyen mensiyyen ferâmûş olmasa diyü bu ma‘na gönül levhinde merkûz ve sahîfe-i dilde mermûz olup bi-hasb’il-tâka anları yazup sebt-i evrâk itmek murâd-ı küllî olmışdı.[41]

Bu sözlere ilaveten bir de, yine Sehî’nin ağzından, *Heşt Bihişt*’in içeriğini dinleyelim:

> [Şu‘arânun] ... ve anlardan gayrı dahi tâife-i mezbûrenün netâyic-i tab‘larundan sâdır olan nâzük matla‘lar ve hoş-âyende gazellerinden ba‘zı ebyât ve makta‘ yazılup mümkin oldukça her birinün keyfiyyet-i ahvâlleri tesvîd olup tebeyyün ve ta‘ayyün olundı.

1538 yılında tamamladığı eserine “risâle” diyerek, ele aldığı şairleri bir an önce bu risaleye kaydedip, onları “çarh-ı sitem-kâr”ın elinden kurtarmayı amaçlayan Sehî, okurun bir biyografi metninden bekleyeceği ‘temel bilgileri’ eserinde sergiliyor, bizlere Ahmet Paşa’nın 1427(?) yılında başlayıp 1497 yılında sona eren uzun yaşamını, alıntılayacağım ve tek tek açacağım şu parça ile naklediyor:

> [‘Temel bilgiler’in vazgeçilmezi, ‘memleket’ ile başlıyor Sehî:] Asılda Edirnelüdür. [Ardından, kimin oğlu olduğu geliyor:] Merhûm Sultân Murâdun kâdi-‘askeri olan Mevlânâ Veliyyü’d-dînün oglıdur. Âl-i resûldür. [Eğitimi:] Kendüsi ‘ulûm-ı zâhiri kesb itmiş, zü-fünûn, sâhib-i fazâil (ve) ehl-i dil (idi). [Bulunduğu görevler, ilmi ve idari rütbeler:] Merhûm Sultân Mehemmed hâcesi olup andan ma‘rifet ve nice fazîlet kesb eylemiş (idi). Hoca iken bunun idrâk-i pâkin ve rây-ı sâibin görüp vezîr idindi. (...) [Çoğu okurun, kitabın bu ilk bölümünü okurken merak edeceği noktanın açıklığa kavuşturulması:] Asla teehhül itmeyüp ‘ömrin tecerrüd ile geçirmişdür. (...) [Yaşamın sona erip, ‘biyografi’nin harekete geçtiği

> ‘an’:] Burusa sancagında iken fevt olup Allah emrine vardı. Mezârı Burusadadur.[42]

Sehî’nin kaleminden çıkan bu biyografik bilgiler, zihnimizdeki Ahmet Paşa portresini belli belirsiz çizgiler ile şekillendirirken, Sehî Bey ‘Eserleri’ bahsine geçip “sebt-i evrâk”a devam ediyor:

> “Divanı müretteb ve eş‘ârı beyne’n-nâs meşhûr ve mezkûrdur. (...) Ve mesnevî tarzında dahi *Leylî vü Mecnûn* nazmına çok kûşiş idüp nazmı dürr-i meknûn misâl idi. Lâkin nâ-peydâ vü nâ-yâbdur.”[43]

Kitabın bu ilk bölümünü, böylelikle tamamlayan bizler, Ahmet Paşa’ya dair temel bilgileri içeren Sehî kısmını değerlendirmeye başlıyoruz: Bir kazaskerin oğlu olarak Edirne’de dünyaya gelen, döneminin türlü ilimlerini öğrenen ve neticede hocalık ve vezirlik mertebelerine yükselen bu kişinin, ayrıntıda yatan yaşamına dair öteki biyografisini okuyamadan bu risaleyi elimizde sımsıkı tutup, Sehî’nin bıraktığı yerden Latîfî’nin kaleme aldığı ikinci bölüme geçiyoruz.

B. Latîfî: Bir Edebiyat Eleştirmeninin Gözünden

Ahmet Paşa

Kitabın ikinci bölümünü büyük bir dikkat ve itina ile yazan Latîfî, her şeyden önce okurun bu kısmı dikkatle okumasını istemiş ve biyografik bir kitaba “Sanatı ve Edebî Kişiliği” başlıklı bir bölümü yazarak, Ahmet Paşa’nın biyografisini şiirlerinin üzerinden açmayı denemiştir. 1540’ların edebiyat ortamında “Unfuvân-ı cevânîden bu ana degin bî-hûde ta‘ablar çeküp manzûm u mensûr bunca kitâb (...) tahrîr itdüm, birinden behre-mend olmadum”[44] şikâyetini dile getirerek, kenara itilmişliğin verdiği hiddeti sivri dilli kalemine yükleyen Latîfî’nin, tezkiresine yazdığı önsözün bir bölümünü parça parça alıntılamaya başlıyorum.

Öncelikle, Latîfî güçlü ve üretken bir yazar olduğunun farkındalığını şu cümlelerle özetliyor:

> “Hâssa ki henüz tıfl-ı nev-hîz ü nev-âmûz iken nazm u inşâ ile üns ü ülfetüm ve fazl u hünere (...) ragbetüm olmagın (...) hâssa-i karîhamdan (...) manzûm mensûr (...) on iki ‘aded kitâb ü risâle ve münşeât ü makâle tahrîr ü telîf itmişdüm.”[45]

Ardından, kitabın ikinci bölümünü okuyacak okura, bu bölümün, konusunda yetkin bir ‘eleştirmen’in kaleminden çıktığını ve eleştiri alanında bir hayli iddialı olduğunu söylüyor:

> “(...) tetebbu‘-ı müstevfâ ile ahvâl-i şu‘arâya ıttılâ‘ u şu‘ûrun ve vukûf-ı küllî ile mâbeynlerinde olan tefâvüt ü tebâyüne ıttılâ‘-ı bî-kusûrun vardur. Bu kadar telîf ü tasnîf netîce-i tab‘-ı selîmün ve tasarruf-ı zihn-i müstakîmündür. (...) Kimden ne bâkün var.”[46]

Latîfî’nin, Nihad Çetin’in de işaret ettiği üzere,[47] bir edebiyat eleştirmeni tavrıyla Ahmet Paşa’nın hayatını kaleme almış olması, kendisini Ahmet Paşa’nın gazellerine odaklamış, bu arada döneminin edebiyat ortamında sıklıkla bahsi geçen tercüme meselesini şairimiz üzerinden bir kez daha gündeme getirmesini sağlamış, böylelikle de Latîfî, biyografik bilgiden edebiyat ve şiir bilgisine geçmiş, metninin biyografik niteliğini, ısrarla üzerinde durduğu şiir incelemelerine dalarak, kısmen unutmuştur:

> [Öteki tezkirecilerde beylik sözlerle geçiştirilen şiir değerlendirmeleri, Latîfî’de ‘Ahmet Paşa’nın şiiri’ne yönelik eleştirel yorumlara dönüşüyor:] Elfâz-ı nazmı monlâyâne [“elfâz”dan “üslûb”a:] ve üslûb-ı şi‘ri ekâbirânedür. [“Nazm” ve

> “şi‘r”den “ebyât” ve “kasâid”e uzanan edebi terminoloji:] Ebyât-ı pür-nükâtı elfâz ü ma‘ânide metn-i metîn gibi muhkem ve üslûb-ı kasâidi hod icmâ‘ u ittifâk üzre müsellemdür.[48]

Latîfî’nin Ahmet Paşa’nın gazellerini söz ve anlam sanatları açısından şerh ederken, biyografik bir metnin sınırlarını zorladığı anlardan biri: “Mürâ‘ât-ı nazîr kısmından bu matla‘-ı mümteni‘ü’n-nazîrine nazîr olmaz ki terkîbinde bir lafz-ı bîgâne yokdur (:)

Çîn-i zülfün miske benzetdüm hatâsın bilmedüm

Key perîşân söyledüm bu yüz karasın bilmedüm”[49]

Ve ‘üstad’ın gözünden bir tespit daha: “Ve san‘at-ı cihet-i câmi‘ada bu matla‘-ı meserret encâm dahi tecnîs-i tâmm vâki‘ olmışdur (:)

Hüsn içinde sen garîb ü şehr içinde ben garîb

Gel ikimüz bir olalum sen garîb ü ben garîb”[50]

Sehî’nin temel bilgilerinden sonra, biyografisini okuduğumuz kişinin sanatına ve edebî kimliğine yönelik bu tespitler, ilk bölümün sonunda zihnimizde şekillenmeye başlayan portredeki ismin önüne şair kimliğini de ekliyor; Sehî’nin didaktik kaleminden çıkan bir hayatı, Latîfî’nin eleştirel bakışının imlediği şiir ile çeşitlendiriyor; böylece de malum portrenin belli belirsiz çizgileri kalınlaşmaya ve figürün ardındaki fon, şair Ahmet’in ‘ebyât’ı ile renklenmeye başlıyor. Kitabın üçüncü bölümündeki “öteki renkler”e ise Latîfî’nin, Ahmet Paşa’nın şiirine ilişkin “Rûmun sühan-dânları”ndan[51] naklettiği şu son sözü okuyarak geçiyoruz:

Sûz-ı Âhî bâyed u elfâz-ı Ahmed der-sühan

Nâzikîhâ-yı Necâtî vü hayâlât-ı Kemâl[52]

C. Âşık Çelebi: Ahmet Paşa: Aşkları ve

Bilinmeyen Yönleri

Biyografinin ilgi çeken ve merak uyandıran kısmına, "öteki"ye adımını atan okur, Latîfî'nin şiir ve şair merkezli biyografik metninden sonra, Âşık Çelebi'nin kaleminden çıkan bölüme odaklanıyor. "Öteki Ahmet Paşa" adlı bu üçüncü bölümde, Ahmet Paşa'nın "öteki"sini, konuşulmayan taraflarını içtenlikle anlatan Âşık Çelebi, şairimizin hayatına dair ayrıntıları biyografik metnine iyice yediriyor. Ahmet Paşa'yı şair ve devlet adamı adlı önde gelen iki kimlikten soyutlayıp, onun insancıl taraflarına odaklanan Âşık Çelebi, tezkire metinlerinde görmeye pek de alışık olmadığımız renkleri ve çizgileri yazıyla naklederek, aşama aşama zihnimizde kurgulanan malum portreye canlılık ve renk katıyor.

"[Şairlerin] ba'zı ahvâllerinün zikrinde imtidâd olundı ve [bundan dolayı] *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ* ad olundı"[53] uyarısını tezkiresine yazdığı önsöze dikkatle kaydeden Âşık Çelebi, ayrıntıda yatan tematik farklılıkla, yazacağı biyografiyi zenginleştireceğini ve geleneğin çizdiği "biyografi şablonu"nu kendi metnindeki "biyografik çıkma"larla evirip çevireceğini söylüyor; ardından da, okuru daha fazla meraklandırmadan üçüncü bölümü yazmaya koyuluyor.

Ahmet Paşa'nın, öteki tezkirecilerin pek de detaylandırmadığı "hamam kaçamağı"nı, Âşık Çelebi ilgi çekici satırlarla açıyor, bu kaçamağın feci sonundan çok kaçamağın kendisi ile ilgileniyor:

> Mansıb-ı vezâretde iken birkaç ehl-i fesâd-ı hussâd 'harîm-i hâsda olan iç oglanlarından birine 'ışk-bâzluk ve sevdâ-yı hâm ile beden-i sîmînin vaslına dem-sâzluk ider' diyü isnâd-ı töhmet iderler. [Önce bu 'iftira'; ardından hamam sahnesi:] Sultân Mehemmed imtihân içün ol gulâmı soyar. Ahmed Pâşâyı bile kendile bile hammâma koyar. Ol gulâmun zülfini tırâş eyler. [Ve tüm kötülüklerin anası; 'ümmü'l-habâis':] Ahmed Pâşâya anun ile şerbed gönderür. Ahmed Pâşâ dahi bedîheten bu beyti diyüp râz-ı derûnı fâş eyler:
>
> Zülfin gidermiş ol sanem kâfirlügin komaz henüz
>
> Zünnârını kesmiş velî dahi müselmân olmamış[54]

Geleneğin kendisine naklettiği bu biyografik veriyi, özenle kurduğu cümleler ile açıp, "gulâm, soyar, zülf, şerbed ve hammâm" sözcükleri ile bezeyen Âşık Çelebi, hamamdaki Ahmet Paşa'yı yakalıyor ve bu

‘biyografik çıkma’yı bizler ile paylaşıyor. Öteki tüm tezkirelerde, ömrünün büyük bir kısmını Bursa’da geçirdiği söylendiği hâlde, Bursa’da “ne yapıp ettiği, kimlerle görüştüğü, nereleri gezdiği” türünden okurun zihnini kurcalayan “öteki biyografi”ye ait tüm soruları ise Âşık Çelebi, şöyle yanıtlıyor:

> Ölinceye dek ‘ömri Burusada şu‘arâ ve zurefâ musâhabeti ile güzer idüp evkâtın tevzî‘ idüp her faslda Keşiş tagı yaylaklarınun bir münâsib mekânında ‘ıyş u ‘işret idüp...[55]

İlk bölümde Ahmet Paşa’nın hayatını okurken, “Aslâ teehhül itmeyüp ‘ömrin tecerrüd ile geçirmişdür” cümlesiyle karşılaşınca ister istemez akıllara takılan birtakım ‘şüphe’lere de açıklık getiriyor Âşık Çelebi; böylelikle günümüz okurunun merakını da gidermiş oluyor:

> Merhûm hakkında ba‘zılar ‘ınniyn i‘tikâd idüp anun ile şâyi‘dür. Ammâ fakîr (...) ‘amm zâdesi olan Edirneli Nâzır Çelebiden işitdüm ki gayr-ı vâki‘dür. Merhûm Sultân Mehemmed ana Tûtî Kadın adlı bir câriyesin virüp (...) andan bir kızı dahi olup yedi sekiz yaşına irmedin fevt olup min ba‘d izdivâc itmemiş ve zen tâifesi ile imtizâc itmemiş.[56]

Tüm bu satırlar, “öteki renkler”i Ahmet Paşa portresine iyiden iyiye yediren birer biyografik çıkma olarak, 16. yüzyıl tezkireciliğinin aldığı tematik mesafeyi imleyen önemli kilometre taşlarıdır. Elimizin altındaki Ahmet Paşa biyografisinin öteye uzanarak, 16. yüzyılın gözünden bir Osmanlı paşasının kızını ve Tûtî’sini anlatan bu bölümü de, biyografik çeşitliliğin malum portreyi iyiden iyiye belirginleştirdiği “renkli” bir duraktır.

D. Hasan Çelebi: Bir Dil ve Üslûp İşçisinin Kaleminden Son Söz: “Der Medh-i Ahmed Pâşâ”

Elimizin altındaki kitabın dördüncü ve son bölümünü yazan Hasan Çelebi, “Der Medh-i Ahmed Pâşâ” adlı bu bölümde, Ahmet Paşa’nın 1530’lardan 1580’lere dek biriken biyografik malzemesini derleyip toparlamakta ve tumturaklı üslubuyla bir Ahmet Paşa övgüsünü kaleme almaktadır. Hasan Çelebi’nin biyografik metni, bu övgünün etrafında şekillenmekte ve Ahmet Paşa’yı son adımda takip eden okur da, onun biyografisini “Der Medh-i Ahmed Pâşâ” hatimesinin üzerinden okumaktadır. Kitabın bu uzun ve tumturaklı hatimesi, bir biyografi kitabının son bölümünü oluşturmakla, bu kitabın çerçevesini tamamlamakta ve

okurun biyografik serüvenine son noktayı koymaktadır. Sözünü ettiğim Hasan Çelebi övgüsünden birkaç parçayı aşağıya alıntılayarak, hem bu hatimenin niteliğini hem de okurun zihnindeki portrenin, bu son sözlerle çerçeve içine oturtuluşunu göstermek istiyorum:

> (...) şi‘r-i Türkîye hâlet ve nezâketi evvel bu virdügi içün üstâd-ı mukaddem olup (...) [Hatime, “üstâd-ı mukaddem”in şiirde göstermiş olduğu başarıyla devam ediyor:] Fi’l vâki‘ bundan akdem şi‘r-i Türkî selâset ü nezâketden dûr (...) melâhat ü letâfetden mehcûr idi. [Hasan Çelebi’nin Ahmet Paşa için yazdığı tumturaklı bir giriş cümlesi; ama aynı zamanda eldeki kitabın ve ‘biyografi’nin sona erdiğini işaret eden bir hatime cümlesi:] Şu‘arâ-yı Rûmun mukaddem ü pîşvâsı, bu tâife-i ‘aliyyenün mukalled u muktedâsı, [tam anlamıyla birer ‘medhiye’ dizesi:] ser-defter-i eshâb-ı fesâhat ve mih-ter-i mülket-i berâ‘at, bülegâ-yı Rûmun merd-i dilîri ve iklîm-i belâgatün emîr ve vezîridür (...)[57]

Bu sözlerle kapanan Ahmet Paşa kitabı, böylece; Sehî’nin temel bilgileriyle bir biyografiyi okumaya başlayıp 1580’lerin metniyle aynı biyografiyi bitiren günümüz okurunu, 15. yüzyılda yaşamış bir kişi üzerinde bir kez daha düşünmeye sevk ediyor. Kapanışı yapan Hasan Çelebi de “biyografi”nin “yazı”dan “söz”e nakledilmiş hâli olan Ahmet Paşa övgüsüyle, kendisine gelinceye dek birikmiş tüm o biyografik malzemeyi “Der Medh-i Ahmed Pâşâ” başlığının yaldızlı çerçevesinde sunup, kitabın bütününün üstlendiği “düşündürme” işlevini “ölümsüzleştirme” gayesine taşıyor.

III. 1530’lardan 1580’lere Ahmet Paşa

Biyografisi

Sehî ile başlayıp Hasan Çelebi’de son bulan tezkire serüvenini; bu uzun süreçteki ana ilkeye, “süreklilik” ilkesine bağlayıp sonuç kısmındaki kısa değerlendirmeye geçmeden önce, bu başlık altında, şu ana kadar izini sürdüğümüz tezkire metinlerinin her birinde yer alan biyografik bilgileri ele almak, toparlayıcı ve ufuk açıcı olacaktır.

1538 yılında tamamladığı *Heşt Bihişt* adlı tezkiresinde, Ahmet Paşa hakkındaki bilgileri, bir “risâle” kapsamında kısa ve özlü bir biçimde aktaran Sehî Bey, Osmanlı yazınındaki tezkire türünün eldeki ilk örneğini vermiş birisi olarak, metninin biyografik çatısını, ilgili bölümde dikkat çektiğim “temel bilgiler”in esasına dayalı olarak vermiş; böylelikle de 16. yüzyıl Osmanlı okuruna biyografi türünü tanıtmıştır. Bugünün Batılı anlamdaki biyografi türünden oldukça uzakta konumlanan bu “iptidai” metin, çalışma boyunca yan yana eklediğim öteki üç halkayla birleşince bir anlam kazanmakta ve bugünün biyografi metinlerinin çoğunun en başında yer alan “Hayatı ve Eserleri” adlı bölümü imlemektedir.

Sehî Bey’den sekiz yıl sonra eserini tamamlayan Latîfî, Sehî’nin verdiği kısa ve öz “malumat”ı, şiir ve edebî kimlik ekseninde açmakta; öteki biyografik bilgileri bir çırpıda kaydederek, özelde Ahmet Paşa’nın şair kimliğine odaklanmaktadır. 1538 tarihli risalenin kapsamına sığmayacak genişlikteki biyografik malzemeyi eserine kaydederken, Sehî’nin verdiği bilgileri büyük ölçüde doğrulayan Latîfî, Ahmet Paşa hakkında “Bursevîdür”[58] sözünü söyleyince, zihinlerde soru işareti uyandırmaktadır: Sehî’nin “Asılda Edirnelüdür” kaydının doğru olup olmadığının tahkiki, öteki tezkirecilerin verilerini bekleyecektir.

Yirmi yıl sonra, 1566’da, tamamladığı tezkiresine yazdığı geniş önsözde, eserinin belli başlı özelliklerine dikkat çeken Âşık Çelebi, Ahmet Paşa hakkında geleneğin kendisine naklettiği bilgiyle sınırlı kalmaz; biyografisini yazılı ve sözlü kaynaklarla besleyip, ayrıntılı bir metni ortaya koyar: Onun yazdığı biyografide bizler ilk kez “ınniyn meselesi”ni öğrenir, şairimizin Ali Şir Nevaî’ye yazmış olduğu otuz üç nazirenin varlığından haberdar olur, Bursa’da Keşiş Dağı’ndaki işret meclislerine uzanır; böylelikle de günümüz biyografi metinlerinin satır arası çıkarımlarını, Âşık Çelebi’nin metninde birinci elden temin etmiş oluruz.

Bir yirmi yıl sonra, eldeki tüm bilgileri sanatlı bir dille işleyerek veren ve 16. yüzyılın son Ahmet Paşa biyografisini itinayla kaleme alan Hasan Çelebi, metnini biyografik malzemede geleneğe yaslar; Ahmet Paşa'nın hamam kaçamağını, Ali Şir Nevaî'ye nazire olarak yazdığı otuz üç gazeli ve Fatih'le olan yakın ilişkisini Sehî-Latîfî-Âşık Çelebi zinciri üzerinden aktarır; böylelikle de eldeki tüm verileri Ahmet Paşa biyografisi çerçevesinde toplar, son sözü söyler ve elimizdeki Ahmet Paşa kitabını kapatır.

IV. Sonuç

1530'lardan 1580'lere uzanan dört biyografi metninin gözünden başka başka çizilen Ahmet Paşa portrelerinin arasında bir "süreklilik" ilişkisinin olduğunun altını önemle çizerek, bu bölümün kısa değerlendirmesine başlamak istiyorum. Önceki üç bölümde ele alıp açımlamaya çalıştığım dört tezkire metnini birbirinden kopuk, bağımsız birer metin şeklinde düşünüp, her bir tezkire metninde bugünün biyografi anlayışıyla biyografik bilgiler arama çabası, eldeki metinlerin yalnızca iptidai nitelikte olduğu sonucunu bizlere verecek ve Osmanlı yazınındaki tezkire türünün biyografik okumaya açılmasının mümkün olamayacağını kesinleyecektir: 1538'in tezkire metnindeki kayıtlı bilgilerin, "biyografik" olup olamayacağı kuşkusu, 1546'daki metin için de geçerli olacak; 1566 yılına ait bir diğer tezkire parçası da, yine, iptidai görünecektir. Ancak, bu çalışmada denediğim üzere, elimizdeki birbirinden kopuk, aynı kişi hakkında yazılmış bu dört tezkire metnini, "tarihsel süreklilik ve çeşitlilik" ilkesi etrafında bir araya getirip, seçmeci bir tavırla, tezkirecilerin aktardığı türlü bilgileri belirli başlıklar altında toplamak ve neticede ortaya çıkan metinler dizgesine biyografik malzeme gözüyle bakmak; hem bu metinleri iptidai karalamasından kurtaracak hem de 16. yüzyılın tezkire türünü bugünün biyografi türüne yakınlaştıracaktır. Sonuçta da dört tezkire metni, bir biyografi kitabının dört biyografi metnini oluşturacak, yan yana konan dört metnin oluşturduğu bu kitap, bugünün biyografi metinleri düzeyinde okunabilecektir.

Hüsn ü Aşk'ın Derin Yapısı

Betül Sinan[59]

Gele bir devr ki bu Gâlib'i yad eyleyeler

Fırsat-ı sohbeti ahbab ganimet bilsün

Şeyh Gâlib

Şeyh Gâlib'in henüz yirmi altı yaşında kaleme aldığı ve ona asıl şöhreti sağlayan *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, onun sadece şairlik yönünü değil, hikâyecilik/kurguculuk kabiliyetini de gösteren önemli bir eserdir. Bu nedenle *Hüsn ü Aşk*'a "şairin romanı"[60] olarak bakmak hiç de yanlış olmaz. Zira güçlü ve özgün şiirler kaleme alan Gâlib Dede, bu mesnevisiyle de âdeta şiirsel bir roman ya da hikâye yazmıştır. Bu makalede Gâlib'in, *Hüsn ü Aşk*'ı kurgulayış biçimine ve bu şekilde esere nasıl çokkatmanlılık ve "açıklık" sağladığına yapısalcı bir bakış açısıyla bakılarak eserin arkasında saklı olan derin yapı/örtük mana ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ta somuttan soyuta uzanan pek çok anlam katmanını tek ve derin bir yapının içine ustaca ve özenle yerleştirmiştir. Bunu metinde yer alan birimlerin birden çok anlama göndermede bulunmasıyla sağlamaktadır. Bu birimler metindeki imge ağını oluşturan ana taşıyıcılardır. Bunlar metinde soyut/somut pek çok çağrışımları bünyelerinde barındırırlar ve bir yanda metni çeşitli okuma ve yorumlara açık hâle getirirken öte yanda gerçeklik/bütünlük arayışını biçim düzleminde somutlaştırırlar. Şu da belirtilmeli ki, Gâlib'in imgelerinin, içerdikleri anlam katmanları bir perspektif değişikliğiyle tek tek vurgulanmaz, vurgulanan tüm farklı katmanların aynı anda bir arada var olduğudur. Bu katmanlar bir bütün oluştururlar ve hepsi eş zamanlı olarak mevcutturlar. Şair bu katmanlar arasında geçişler, atlamalar yapabilmektedir. Bunun en güzel örneğini Gâlib'in Sühan hakkında söyledikleri teşkil eder: "(Sühan) hem (çözülmesi gereken) bir mesele, hem gökten indirilmiş bir kitaptı; hem mucize idi, hem Tanrı tarafından gönderilmiş bir peygamber." (b.690)

Gâlib hikâyesinin yüzeysel yapısını şahıslar ve bunların birbiriyle olan karşıtlık ve koşutluk ilişkileri üzerine kurmuştur. Mesnevinin derin anlamına ulaşılırken tüm bu şahıslar tek tek ele alınıp incelenebilecek ögelerdir. Ancak burada bir sınırlama getirilip Hüsn, Aşk, bunlar arasındaki "rol değişimi", Aşk'ın "yolculuk"u, Sühan ve Aşk'ın vardığı nokta, yani "Hüsn'ün Aşk, Aşk'ın Hüsn olması" üzerinde durulacaktır.

Hüsn

'Hüsn' göstergesi, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin ana kahramanlarından birisidir. Yüzeysel/somut okumada sevgiliyi, "kadın" olanı işaret eder.

Arayıcının yani Aşk'ın uğruna tehlikeleri göze aldığı "güzel"dir. Şairin Hüsn'ü fiziksel olarak tasviri onun bu yönünü ortaya çıkarır: "Bir lale yanaklı, siyah kâküllü güzel... Âdeta sümbüller içinde bir gül goncası... Ayna (gibi parlak) sinesi sanki civa denizi; inci gerdanlığı da, o denizin girdapları... Dişleri ve ağzı, hiç şüphe yok ki, inciyle, mücevherle dolu gizli bir hazine..." (b.419-20-21)

Ancak Hüsn göstereni yalnızca somut gösterilenlere işaret etmez; soyut göndermelerde de bulunur. En başta Hüsn, İslam tasavvufunda "cemal-i mutlak, güzellik" demektir ki bu da Tanrı demektir. Hüsn'ün etrafında örülen kutsallık ağı bu çağrışıma temel hazırlamaktadır. Şöyle ki, o sürekli lütuf ve keremleriyle anılır mesnevi boyunca. Aşk'a gönderdiği yardımlar devamlı Aşk'ı izlediğini gösterir; Aşk'ı zor durumlardan kurtaran bir koruyucu, kurtarıcıdır. Sühan bunu "O, güzellik ve çekicilik ülkesinin padişahıdır; düşkünlerin imdadına koşandır" (b.1446) şeklinde ifade eder. Mesnevinin en sonunda Hüsn'ün kutsallığı açıkça ortaya koyulmaktadır zaten.

Hüsn ü Aşk, soyut/somut düzlemlerin ayrı kanallardan aktığı anlam katmanlarını barındırmaz sadece. Bazı anlam katmanlarında soyut ve somut iç içe geçmiştir; birbirinden ayrılmaz. Mesnevi, Mevlana-Şems ilişkisi ve miraç paradigması olarak okunduğunda bu durum söz konusu olur. Her iki katmanda her ne kadar fiziksel/somut bir yolculuk mevcutsa da gerek Mevlana gerek Hz. Peygamber aynı zamanda bir iç olgunlaşma süreci de yaşarlar. Dolayısıyla onların yolculuklarının düzlemini "soyut/somut" olarak nitelendirmek mümkündür. Bu bağlamda Peygamber'in aradığı Tanrı ile Mevlana'nın aradığı Şems, Hüsn'ün diğer gösterilenleridir. Hüsn'ün, Aşk'ın peşinde olduğu "güneş" imgesiyle anlatılması, adının anlamı güneş olan Şems ile bir paralellik kurmaya olanak sağlar. Zira Gayret, Hüsn hakkında Aşk'a "Gündüz ve gece durmadan koşturalım; bir gün o güneşi mutlaka görürüz..." (b.1522) demektedir ki Mevlana'nın da tam olarak yaptığı budur. O, "gece gündüz, bir an bile kararı olmadan"[61] Şems'i arar.

Hüsn'ün gösterilenlerinden birini de kurmaca düzlemde bulmak mümkündür ki bu genelde mükemmel/olgun şiir, özelde *Hüsn ü Aşk*'ın kendisidir. Bu bağlamda Hüsn, ilahi kaynaklı şiiri gösterir. Gâlib bu anlayışını gerek arada yer verdiği "Sakiye Hitap"lar ve şairin, şiirin mahiyetiyle ilgili kısımlarda gerekse hikâye akışında araya sıkıştırdığı beyitlerde dile getirir. Ayrıca Hüsn'ü tarif ederken "(Allah tarafından) ilham edilen feyiz onun hayaliyle besleniyor; anlaşılmaz sırlar onun güzel

söyleyişi karşısında mecalsiz (yetersiz) kalıyordu.” (b.456) diyerek âdeta kendi eserinden ve başarısından bahsetmektedir. Yine şairin mesnevinin en sonunda “Define aramada yeni bir usule başvurdum. Bu hazineyi ben buldum ve tamamını da ben tükettim” demesinden şairin eserini ortaya koyma çabasını, peşine düştüğü bir kimya/define olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Tüm bunların sonucunda Hüsn göstergesinin farklı düzeylerdeki gösterilenleri şöyle ifade edilebilir:

DÜZLEM	HÜSN
Somut	beşeri sevgili
Soyut	Tanrı
somut/soyut	Tanrı Şems
Kurmaca	Hüsn ü Aşk

Aşk

Mesnevinin diğer bir kahramanı olan Aşk karakteri de pek çok gösterilene göndermeler yapar; onun gösterileni Hüsn’ün temsil ettiğiyle bağlantı kurulduğunda anlam kazanır, yani Aşk’ın bütün içindeki yeri Hüsn’ün temsil ettikleri ile kurduğu koşutluklar sonucu belirlenir. Dolayısıyla ne Hüsn’ün ne Aşk’ın gösterilenleri birbirinden bağımsızdır. Aşk’ın gösterilenleri arasında dizisel bir seçim yapabilmek için onun dizimsel olarak diğer birimlerle ilişkisi göz önünde tutulmalıdır.

Somut düzlemde sevgilisine kavuşmak için birtakım güçlüklere göğüs geren bir âşığı ifade eden Aşk’ın, soyut düzlemde gösterileni, Tanrı’yı arayan ruh veya sâliktir. Tasavvufi boyutu olan bu anlam katmanına göre bezm-i elestten, yani Tanrı katından/vuslatından ayrılan ruh yeryüzüne gelmiştir ve amacı Tanrı’yı bulabilmek ve yine O’na dönebilmektir. Dolayısıyla ruh yeryüzünde sürekli bir arayıştadır. Ruh ve sâlik terimleri birbirinin yerine geçebilen terimlerdir zira her ikisi de soyut bir arayış içerisinde Tanrı’ya ulaşmaya çabalarlar. Bu ruhun tinsel arayışıdır. *Hüsn ü Aşk* ilk planda tasavvufi bir alegori olduğu için metinde bu seyr-i süluk katmanıyla ilgili pek çok gönderme bulmak mümkündür.

Somut ve soyutun iç içe girdiği düzlemde de Aşk yine Tanrı’yı arayan Hz. Muhammed olarak çıkar okuyucunun karşısına ki bu durum “miraç”

alegorisi ile somutlaşır. Mesnevinin başındaki "miraciye" Gâlib tarafından eserinin tacı olarak yorumlandığı gibi girişteki diğer kısımlara göre çok da uzun tutulmuştur. Ayrıca bu kısımda Hz. Peygamber'in anlatılışı ile hikâyede Aşk'ın anlatılışı paralellikler gösterir. Öncelikle her ikisi de güneşe ulaşmaya çalışan "ay" olarak tanımlanır. Her ikisi de fiziki bir yolculuk yapsalar da aynı zamanda zihnî/ruhi bir tekâmül de yaşamaktadırlar. Bu düzlemin bir diğer öğesine göre Aşk, Mevlana'yı gösterir. Zira Mevlana da Aşk gibi yıllarca Şam yollarında Şems'i arar.

Kurmaca düzlemde ise Aşk, Gâlib'in kendisidir. Gâlib mesnevide pek çok yerde kendini Aşk ile özdeşleştirir. Bazen konuşan Aşk mıdır Gâlib midir belli olmaz. Bunun en güzel örneği 1564-1587. beyitler arasında yer alan 'Dertleşme' kısmıdır. Burada, yüzeysel yapıda konuşan Hüsn'e kavuşmak için dua eden Aşk'tır ama derin yapıda bunun *Hüsn ü Aşk*'ı tamamlayıp amacına ulaşmak isteyen Gâlib olduğunu anlamak hiç de zor değildir.

Aşk göstergesinin Hüsn göstergesi ile olan koşutluk ilişkisi sonucunda düşey/yatay eksende şöyle bir tablo yapılabilir:

DÜZLEM	HÜSN	AŞK
somut	beşeri sevgili	âşık
soyut	Tanrı	ruh /sâlik
somut/soyut	Tanrı Şems	Hz. Peygamber Mevlana
kurmaca	Hüsn ü Aşk	Gâlib

Rol Değişimi

Hüsn ü Aşk'ın bu rollerini belirlenmesinde temel etken olan rol değişimi, *Hüsn ü Aşk*'tan önceki mesnevilerde yer almayan bir bölümdür. Gâlib eserine bu kısmı eklemekle kalmaz, çok uzun bir şekilde bu durumu anlatır da. O kadar ki bu bölüm –aradaki 100 beyitlik arasöz kısmı dâhil– 375-1069. beyitler arasında anlatılır. Gâlib'in diğer mesnevilerden farklı olarak bu bölüme önem vermesi tesadüfi değildir. Hikâyenin sonunu da etkilemesi açısından önemli olan bu kısım *Hüsn ü Aşk*'taki sistematik aşk anlatımının önemli bir parçasıdır. Zira bu sayede Gâlib klasik Batı alegorisini aşmakla kalmaz aşk anlayışına farklı bir boyut da ekler. Somut düzlemdeki bir aşk hikâyesinde âşık/maşuk, özne/nesne ya da N. Türinay'ın

ifadesiyle uyaran/uyarıcı[62] karşıtlığı *Hüsn ü Aşk*'tan daha farklı olabilirken ve böyle bir değişim bu kadar net ve önemli olmayabilirken Gâlib bu konu üzerinde ısrarla durarak eserine farklı göndergeler yüklemeyi bilmiştir. Bu motif ile mesnevinin yapısını değiştirir ve bu yapı değişikliği şairin, yapıtını, göndermelerde bulunduğu anlam katmanlarına uygun hâle getirmesine olanak sağlar.

Mesnevinin ikinci, yani soyut boyutu göz önüne alındığında ve Hüsn Tanrı'yı, Aşk da ruhu simgelediğinde bu rol değişimi büyük anlam kazanır. Çünkü her ne kadar bu dünyada ruh âşık/arayıcı konumunda olsa da onun bu dünyaya gönderilmesini sağlayan ve onu bu arayışa iten daha büyük bir aşk vardır, ki bu mutlak aşk, yani Tanrı'nın insana duyduğu aşktır. Bu noktada mutlak aşkın "Ben gizli bir hazineydim, bilinmeyi istedim ve halkı yarattım" kutsi hadisini hatırlamak gerekir. O kullarını kendini bilmesi ve kendine âşık olması için büyük bir aşkla yaratır ve dünyaya gönderir ama her zaman onların yanındadır, onlara bu arayışta yardımcı olur. Dolayısıyla Gâlib'in mesnevisinde oluşturduğu yapı tasavvuf felsefesiyle bire bir örtüşen bir yapıdır.

Somut/soyut düzlemde ise; Hz. Peygamber'in miraçta Allah'ı araması ve ona kavuşması yine sevgilinin, yani Allah'ın lütfuyladır. Zira Tanrı'nın iradesi, isteği olmadan Peygamber'in ne peygamber olması ne de arşa yükselmesi mümkün idi. Allah da peygamberine "Sen olmasaydın gökleri yaratmazdım" diyerek bu durumu ifade etmektedir âdeta. Gâlib de mesnevisinde Peygamber'in yükselişinin Allah'ın lütuf ve bağışıyla olduğunu sürekli vurgular.

Mevlana, Şems'i aramak için yollara düşmeden, ilk Şems yollara düşüp yıllarca kendine intisab edebileceği bir veli aramış, en sonunda da Mevlana'yı bularak onun yanında kalmaya karar vermiştir. Dolayısıyla Mevlana'ya yönelen ilk Şems olmuştur. Mevlana'nın aşkı Şems'in ona bağlanmasından sonradır.

Kurmaca düzlemde bu rol değişimi yapısı biraz daha sorunludur. Gâlib, mana mesiresini şairlerin arı, duru gönüllerine benzetir ve bunun feyz havuzuyla beslendiğini söyleyerek şairin Allah'tan gelen ilham vasıtasıyla söz söyleyebildiğini belirtir. Zaten bu yüzden sürekli "Saki"ye Hitap'larda bulunur. Dolayısıyla Gâlib'in gönlündeki şiir söyleme kabiliyeti ilham olmadan ortaya çıkamaz. *Hüsn ü Aşk*'ı söyleyebilmesi ve Allah'ı övebilmesi için önce şiirin ilhamı ya da meyli gerekmektedir, ancak ondan sonra şair şiire yönelebilir. M. Nur Doğan da Gâlib'in "mananın şairlerin

kalbine vahiy nuru gibi gökten indiğini” söylemek istediğini belirtmiştir.[63] Dolayısıyla şair kendisine inen/meyl eden mananın peşine düşer, onu söyler. Mana kalbine inmeden o manayı ne yaparsa yapsın söyleyemez.

Yolculuk

Bu karşılıklı koşutluk ve rol değişiminden sonra arayıcının arzu ettiği nesneye kavuşmak üzere zorlu bir yolculuğa çıktığı görülür. Mesnevinin tüm anlam katmanları zaten bir “arayış”ı anlatır. Ancak bu arayış etrafına kurulu imge ağı bu yolculuğun farklı boyutlarını sunar.

Bu yolculuk esnasında Aşk mekânsal olarak bir boyuttan diğerine geçer ve buralarda amacı farklı işlevleri aynı birtakım yaratıklarla karşılaşır: Kuyuda dev, gam çöllerinde cadı, Zatü’s-suver’de Huşrüba (akılçelen) onu sırasıyla yemek, evlenmek ve kandırmak için hapseder.

Somut düzlemde bir âşığın sevgilisine kavuşmada karşılaşabileceği çeşitli engelleri gösteren bu unsurlar, soyut düzlemde coğrafi bir mekânda değil ama içsel/tinsel bir arayışta olan ruhun bu arayışı sırasında geçirdiği aşamaları göstermektedir. Zira ruh bu dünyada çeşitli düzeylerden geçerek olgunlaşır. Bu düzeyler dev/cadı/peri unsurlarının sırasıyla temsil ettikleri bitkisel (hazım), hayvansal (şehvet) ve zihinsel (suret) düzeylerdir.[64] Kısaca tüm bu unsurlar ruhun nefsani duygularını aşarak kemale ermesine göndermelerde bulunurlar. Dev, cadı ve perinin bulundukları mekânlar da ruhun olgunlaşma aşamalarının somut göstergeleridir. Zira ruh yeraltından, yeryüzüne oradan gökyüzüne geçer ve tekâmülünü tamamlar.

Soyut/somut düzlemde Aşk’ın yolculuğu Hz. Peygamber’in gök katmanları arasında yaptığı yolculuğa benzer. O da Aşk gibi tek tek katmanları aşmış ve en sonunda arşı geride bırakarak Allah ile konuşmuştur. Bu katmanlarda Hz. Muhammed önceki peygamberleri ve gök cisimlerini aşar ki özellikle önceki peygamberleri aşması onun manen olgunluğuna da işaret eder.

Mevlana’nın Şam yollarında Şems’i ararken yaptığı yolculuk bir diğer gösterilendir. Mevlana da, Sultan Veled’in *İbtidaname* adlı eserinde anlattığına göre bu yollarda pek çok engel ve tehlikeyle karşılaşmış ve hepsini aşmıştır.[65]

Kurmaca düzlemde de Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ı yazarken geçtiği ruhsal durumlar, zihinsel ve hissî bunalımlar, yani şairin kaosu Aşk’ın yolculuğunun bir gönderilenini oluşturur. Şeyh Gâlib mesnevide de buna açık göndermeler yapmaktadır. Örneğin, cadının bulunduğu gam çöllerinin korkunçluğunu, karanlık ve soğukluğunu anlatırken birden şairliğe getirir

konuyu ve kendinden öncekilerin bu harabeleri aşamadığını ama kendisinin bu engeli geçtiğini belirtir. Bir başka deyişle Gâlib mükemmel şiire ulaşacak kadar olgunlaşmış görür kendini.

Düzlem	Hüsn	Aşk	YolculuğunMekânı	Aşılanlar
somut	Sevgili	âşık	kuyu/çöl/kale	dev/cadı/Huşrüba
soyut	Tanrı	ruh	zihin/kalb	ruh/nefs düzeyleri
soyut/somut	Tanrı Şems	Peygamber Mevlana	arşın katları Şam yolları	mahlukat/ peygamberler yol tehlikeleri
kurmaca	Hüsn ü Aşk	Gâlib	şairin gönlü	şairin ızdırapları, kaosu

Sühan

Aşk'ın yolculuğundaki önemli öğelerden biri de başı her sıkıştığında ona yardım eden Sühan'dır. Sühan somut düzeyde sevgiliden haber getiren "aracı"yı gösterir. Anlam katmanlarındaki rolleri ise Aşk ve Hüsn'ün gösterdiklerine göre değişir.

Ruh/sâlikin arayışında Sühan, onun Tanrı'ya kavuşmasına yardımcı olacak, Tanrı'dan haber getirecek bir kaynaktır ki bu kaynak yine Tanrı'nın lütuf ve keremiyle hareket edecek ve âşığa mâşuğunu bulduracaktır. Bu düzlemde Sühan'ın Allah tarafından kullarına yollanan peygamberler veya (Sühan'ın kelime manasının "söz" olduğu göz önünde tutulduğunda) Kur'ân-ı Kerim olması muhtemeldir. Zira peygamberler ve kutsal kitaplar, Tanrı'yı arayan kullara yol gösteren aracılardır; kul ve Rab arasında iletişimi sağlarlar. Rab ancak bu şekilde âşıklarıyla konuşur, tıpkı Hüsn'ün Sühan aracılığıyla Aşk'la iletişim kurması gibi.

Miraç paradigması düzleminde ise Sühan, yine sözle ilişkisi kurulduğunda vahiy meleği Cebrail'i gösterir. Peygamber Allah'ın huzuruna yükselirken, Aşk'ın yanındaki Sühan gibi onun yanında hep Allah tarafından gönderilen Cebrail vardır, ona rehberlik eder. Cebrail, Hz. Peygamber'in hep yanındadır, ta ki sidretü'l-müntehaya kadar. Sühan da belli bir noktadan sonra Aşk'ı Hayret'e teslim eder.

Mevlana-Şems ilişkisi düzleminde Sühan'ın gösterileni biraz daha paradoksaldır. Bu da başlangıçta somut bir düzlemde başlayan arayışın sonuçta soyut bir düzleme kaymasından kaynaklanır. Mevlana, Şems'i yıllarca Şam yollarında aramış ve sonunda bulmuştur ancak bu kavuşma

soyut düzlemde gerçekleşir. Sultan Veled, *İbtidaname*’de Mevlana’nın bu durumunu şöyle anlatır:

> (...) Şam seyahatinden büsbütün başka bir halle döndü. Yavaş yavaş temkine gelmedeydi. O güneş, onun varlığından doğmuştu. Madem ki ben oyum diyordu, ne arıyorum öyleyse? Zaten onun güzelliği, lütfu ve letafeti benim. Güzelliğini övüyordum ya, övdüğüm güzellik zaten benim sıfatımdı. Ben kendimi aramadaydım, şarap gibi küp içinde kendi kendime coşup köpürmedeydim.[66]

Dolayısıyla Mevlana’nın Şems’i somut olarak bulamayışı onların arasında somut bir haberci/aracıyı mümkün kılmaz. Ancak Mevlana bundan sonra Şems ile tam bir özdeşleşme duygusuyla şiirlerini kaleme alır ve kendi mahlasını kullanmak yerine, aşkını, özlemini, umutsuzluğunu terennüm eden şiirlerin çoğunda mahlas olarak dostunun adını kullanır.[67] Sühan’ın söz/şiir anlamından da yola çıkarak Şems ve Mevlana arasındaki tensel olmasa da tinsel aracıyı bu açıdan şiir olarak görmek yanlış olmasa gerektir.

Son olarak kurmaca düzleminde Sühan, şairin gönlüne Tanrı tarafından ilham olunan şiiri göstermektedir. Bu nedenle şiir bir mucizedir ve ilham şairin bu mucizeyi keşfetmesinin tek yoludur. Sühan’ın da bütüne eklenmesiyle ortaya şu tablo çıkar:

Düzlem	Hüsn	Aşk	Yolculuğun Mekânı	Aşılanlar	Sühan
somut	sevgili	Âşık	kuyu/çöl/kale	dev/cadı/Huşrüba	aracı
soyut	Tanrı	Ruh	zihin/kalb	ruh/nefs düzeyleri	Peygamber/Kur’ân
somut/soyut	Tanrı Şems	Peygamber Mevlana	arşın katları Şam yolları	mahlukat yol tehlikeleri	Cebrail şiir
kurmaca	Hüsn ü Aşk	Gâlib	şairin gönlü	şairin ızdırapları, kaos	ilham

Ve Son: Hüsn’ün Aşk, Aşk’ın Hüsn Olması

Hüsn ü Aşk’ta göstergelerin tek ve durağan/kalıcı gösterileni yoktur; gösterilenlerin birbirine dönüştüğü görülmektedir. Sühan’ın kılıktan kılığa girmesi veya Hüsn’ün Aşk, Aşk’ın da Hüsn olması bu duruma örnektir. Özellikle hikâyenin sonunda Hüsn ve Aşk’ın gösterdiği âşık/mâşuk

gösterilenlerinin iç içe girmesi varılan noktada gösteren ve gösterilenlerin birliğine işaret eder. Bu birlik aslında hikâyenin ta en başından itibaren mevcuttur ama arayıcı Aşk bunu görememiştir. Dolayısıyla Gâlib'in anlattığı hikâye tamamen "yanlış bir düşünce" (b.1999) üzerine kuruludur. Aşk iki göstergenin iki farklı gösterilene işaret ettiği sanısına kapılır. Oysa ne iki ayrı gösteren vardır, ne de iki ayrı gösterilen. Gösteren de gösterilen de, Hüsn de Aşk da, âşık da mâşuk da birdir. Bu nedenle *Hüsn ü Aşk* göstergeler arasında bir karşıtlıktan değil, koşutluktan bahseder. Bu durum hikâyenin tüm yapısında görülebilir. Zira yüzeysel yapıda birbirine zıt görünen unsurlar derin yapıda aslında hep bir gösterilene işaret ederler ve bu, göstergeler arasında zıtlık değil, paralellik oluşturur. Dev/cadı/peri her ne kadar Aşk'ın karşısına, sevgilisine ulaşırken engel olarak çıksa da bunlar aslında ona kavuşması için aşmasının zorunlu olduğu unsurlardır. Çünkü Hüsn'e giden yol dev/cadı/periden geçer. Somut düzlemde bunlar "engel"in göstereni olsalar da derin yapıda arayıcının olgunlaşması için "yardımcı"dırlar. Bu bakımdan Sühan, Molla Cünun ve Gayret ile birlikte Hüsn'ün gösterenleri olurlar. Arayıcının yapması gereken bu göstergelerin gösterilenini doğru tayin edebilmek ve iç olgunlaşmayı yaşayabilmektir. Çünkü ancak bu şekilde aradığına kavuşur. Bu durumda *Hüsn ü Aşk*'ın yapısındaki gösteren ve gösterilenlerin birliğini şu şekilde göstermek mümkündür.



Mekânsal bağlamda bakıldığında da yine farklı göstergelermiş gibi görünen mekânların hep aynı gösterileni işaret ettiği görülür. Aşk'ın yolculuğundaki Mana Mesiresi ile Diyar-ı Kalb'in aynı mekânlar olduğu sürekli vurgulanır. Dolayısıyla Aşk'ın yolculuğu iki farklı mekân arasında vuku bulmaz. Aşk tek bir mekân dâhilinde yolculuk yapar. Aslında o fiziki bir yolculuğa çıkmamıştır; onun arayışı kendi içinde/zihninde/gönlündedir. Vardığı nokta farklı bir uzam değildir, farklı bir ruh, zihin ve gönül hâlidir. Dolayısıyla o zihni ya da kalbinden başlar yolculuğuna ve yine oraya varır. Bu nedenle aşığın bu yolculuğunu bir "geri dönüş yolculuğu" olarak adlandırmak yanlış olmaz:



Yeniden vuslat arayan ruh kendi içindeki zıtlıkların birliğini sağlayıp nefsini arındırdığında Tanrı'ya yine kendi içinde kavuşur, Hz. Peygamber kalbini arındırdığında, temizlediğinde ancak gerçek miracı yaşayabilir, Mevlana kendi ruhunun mahiyetini kavradığında Şems'e ulaşmıştır, Gâlib de gönlünü saf ve arı tuttuğunda ancak ilahi vahye yani ilhama mazhar olabilir ve şiir söyleyebilir. Bütün arayıcı âşıklar aradıklarını aslında gönüllerinde bulmuşlardır yani. "Ben size şah damarınızdan daha yakınım"ın sırrını kavrayıp gösterileni yanlış yerde aramayarak gösterenlerin mahiyetini kavrayabilmiş kişilerdir sevgilisine kavuşanlar.

Şeyh Gâlib şairlik ve hikâyecilik yönünü en iyi şekilde gösteren bu eserle az söz sarf ederek çok şey anlatmayı başarabilmiştir. Zira o çok çeşitli anlam katmanlarını tek bir yapının üzerine oturtmuş bu sayede pek çok hikâyeyi eş zamanlı olarak anlatabilmiştir. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk* onun da belirttiği gibi yalnızca bir "bela (kötü olaylar) kitabı" olarak okunmamalıdır. Bu, Gâlib'in şairlik ve kurguculuk yönünü küçümsemek ya da görmezden gelmek olur çünkü. Şairin kendisi de bu basiretsizliğe karşı okuyucusunu uyarır:

Eğer dersem ki havalar açıldı geldi bahar
Murad odur ki benimle mahabbet eyledi yar

Ya söylesem ki çemen gonceleri zeyn oldu
Odur garaz ki tebessümle söyledi dildar[68]

Bu beyitler *Hüsn ü Aşk*'ın okunmasında da rehber olması gereken beyitlerdir. Zira Gâlib kullandığı simge ve motiflerin bir de derin anlam yapıları olduğunu, gösterenlerin farklı gösterilenlere işaret edebileceğini, eserlerinin görünürdeki anlamlarının altında örtük manaların yattığını haber verir âdeta. İşte bu uyarının peşine düşülerek Gâlib'in gizli anlamlar ülkesine yani Diyar-ı Kalbi'ne ulaşmak için çıkılan bir yolculuğun sonucudur bu çalışma.

Fuzûlî'nin *Leyla ve Mecnûn*'unda Poetik Ses

Tamer Kütükçü[69]

Anlatıbilimin önde gelen kuramcılarından Susan Sniader Lanser, anlatılarda "ses"in işlevini sorguladığı çalışması *Fictions of Authority*'de, sesi, metinsel otoriteyi kuran en temel unsurlardan biri olarak kabul eder. Ses, metinsel otoriteyi inşa ederken, anlatı içindeki ağırlıkları ve öncülleri belirler, böylece söylemin ve duygunun yapılandırılmasını sağlar.[70] Şu hâlde, bir anlatıda "sesin kurgulanışı", o metnin söylemsel/duygusal değerlerinin oluşumunda göz ardı edilmemesi gereken önemli bir kriterdir. Ne yazık ki, bizde gerek modern Türk edebiyatı, gerekse klasik edebiyat metinlerinin incelenmesinde, ses unsurunun kullanımı üzerinde kapsamlı/ayrıntıcı değerlendirmeler yapılmamıştır. Oysa bu değerlendirmeler yapılmaksızın, metinsel otoriteyi saptamak ve metnin ürettiği söylemsel/duygusal öğeleri bir bütün olarak ortaya koymak olası değildir. Belki bu nazarla, metinleri yeniden incelemek gerekecektir. Nitekim Türk mesnevi anlatı geleneğinin başlıca örneklerinden Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unu da bu bağlamda incelemek, bizi metinsel söylem/duygu ile ilgili yeni bulgulara götürebilir. İşte bu makalede, öyküyü aktaran dıştaki anlatıcının sesinin yanı sıra ana kahramanlara, ikincil kişilere ve bazı monologlara ait "iç sesler" ile özellikle Mecnûn ve Leylâ dilinden söylenmiş gazellerde duyulan "poetik sesin" incelemesi yapılacaktır.

Aslen Arap edebiyatında anonim bir eser olarak doğmuş olan "Leylâ ve Mecnûn" hikâyesi, Arap ve İran edebiyatları yolunu izleyerek, bu iki edebiyatta pek çok şairin yapıtına kaynak metin oluşturduktan sonra, Anadolu sahasına da girmiş ve burada da seçkin örneklerini vermiştir.[71] Bunların belki de en çok bilineni ve rağbet göreni Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'udur. Eser, klasik bir mesnevi tarzında yazılmışsa da, lirik üslubu, Azeri Türkçe'sinin söyleyiş özelliklerini barındıran dili, Leylâ ve Mecnûn dilince söylenmiş gazellerle zenginleştirilmiş anlatısıyla benzerlerinden ayrılır. Eserin daha yazıldığı tarihlerde büyük ilgi görmüş olduğu, yurt içi ve yurt dışı muhtelif kütüphanelerde bulunan çok sayıda yazmasından anlaşılmaktadır. Ayrıca mesnevinin Tebriz ve Taşkent'te basılmış nüshaları da mevcuttur. Yeni harflere birçok defa aktarılan, sayısız araştırmaya konu olan mesnevi, bugüne değin pek üzerinde durulmamış anlatım ve ses

özellikleri açısından da incelenmeye değer bir metin ortaya koyar. Anlatı, çok genel bir bölümlemeyle üç ana katmandan oluşur:

1- Dibâce (önsöz), münâcat, kaside, eserin telif sebebi ve hâtime (sonsöz) gibi bölümlerin yer aldığı dıştaki anlatı: A- anlatısı.

2- Leylâ ve Mecnûn'un asıl hikâyesinin aktarıldığı bölüm: B- anlatısı.

3- Leylâ ve Mecnûn dilinden aktarılmış gazeller: C- anlatısı.

Bununla beraber, anlatı genelinde sesin kullanımı, üç katman içinde incelenemeyecek derecede karmaşıktır. Belki ilk iki bölüm içindeki yapılanmaları genel bir bakış açısıyla inceledikten sonra özellikle poetik sesin yapılandırıldığı C- anlatılarını mercek altına almak yerinde olacaktır.

A- Anlatılarında Ses

Bir çerçeve anlatı olarak asıl hikâyeyi kuşatan A- anlatısında ses, ağırlıklı olarak ve beklendiği üzere dıştaki anlatıcıya aittir. Bununla beraber, ses özellikleri üzerinde derinlemesine düşünüldüğünde yine de bazı ayırıcı hususiyetlerin varlığı dikkat çeker. Sözgelimi "Dibâce" bölümünde ses, çok yalın bir "müellif" karakteristiği gösterir. Ses, doğrudan bir yazma edimi öncesindeki yazarın sesidir ve eserini yazabilmek adına Tanrı'dan "lütuf" istemektedir. Yardım dileğine bağlı olarak, "otoritesi" hayli düşük bir sestir bu.[72] Oysa aynı anlatıcı "Allah'a Yakarış" bölümünde birdenbire bu yardım dileyen müellif karakteristiğinden arınır ve âdeta kutsal kitapların söylemini andıran bir sese bürünür.[73] Bu, otoritesi hayli kazanımlı, âdeta Tanrısal ses, ilginçtir, bir müddet sonra, yerini yeniden son derece otorite kaybına uğramış, tam aksi bir karakteristikteki sese bırakır.[74]

Metnin bu bölümünde ses, aynı anlatıcıya ait olduğu hâlde, niçin kendi içinde farklı otorite kazanımları göstermekte, farklı karakteristikler çizmektedir? İki farklı ses aktarımına dayalı bu yönlendirmenin, bir bakıma eserin ön söylemini temsil edecek bir ikili karşıtlık kurduğu ileri sürülebilir: Tüm güzellikler ve de aşk Allah'tandır ve aslolan, yüce olan O'dur. Sanat eseri ise bunu, tüm âcizliğiyle, bir nebze de olsa anlatma gayreti ve umudundan öte bir şey değildir.[75] Anlatıcı bu düşüncenin altını çizdikten sonradır ki, asıl öyküye geçer ve Leylâ ile Mecnûn kıssasını anlatmaya koyulur.

B- Anlatılarında Ses

Asıl kıssanın öykülendiği B- anlatılarında ise ses, diğer iç sesleri kapsayıcı bir biçimde anlatıcıya aittir ve bölümün başında öykü anlatılayan bir anlatıcı karakteristiği taşır.[76] Daha sonra ise, sesin sık sık anlatıdaki kişilere geçtiği ve anlatı içinde farklı seslerin duyulduğu görülür. Bu

seslerin metinsel otoriteye katkıları aslında başlı başına bir inceleme konusudur. Sözgelimi daha Mecnûn'un doğumunun haber verildiği bölümde Mecnûn'un iç sesinin metne yansıdığı gözlenir.[77] Anlatıcı, kendisini aradan çekerek, kundaktaki bebeğin iç sesini metne taşımak suretiyle, her şeyden önce anlatıya kurgusal bir nitelik kazandırmaktadır. Aktarılan bir mecazdır, bir kurgudur. Sanatçı, yaşamı ya da hakikati aynıyla ortaya koyabilecek kudrette değildir. Bu, yine başta üretilen söyleme bir hatırlatma gibidir. Öykü, daha sonra ileride bir zamana sıçrar. Mecnûn şimdi büyümüş ve okula başlamıştır. Leylâ'yı işte bu okul sıralarında görüp tanıyacak ve ona aşkla bağlanacaktır. Ne var ki hiçbir şey Mecnûn'un beklediği gibi olmaz. Bu aşkın kısa zamanda dillere düşmesi üzerine Leylâ'nın annesi duruma müdahale eder.[78] Leylâ'nın annesinin sesi, aşkın özünü idrak edemeyen geleneksel zühdi yaklaşımın söylemiyle doludur.[79] Anlatıcı, benimsemediği ve eserinin genel felsefesine ters düşen bu muhalif düşünceyi, kendi sesinden aktarmaz, metinde –ikincil kahramanlardan biri oluşu nedeniyle– otoritesi daha zayıf bir karakterin sesine giydirir. Böylelikle ses tarafından üretilen söylemin, metnin doğal dengeleri üzerinden otorite kaybına uğramasını sağlar. Anlatının geneline hâkim olacak aşkın yüceliği olgusuna da aslında dolaylı yoldan bir katkıdır bu.

Annesine yanıt veren Leylâ'nın sesi ise daha güçsüz, ancak daha içtendir.[80] Bu içtenlik, kahramanı okura yaklaştırarak, sesin otorite kazanmasına neden olur. Anlatının daha başında, anlatıcının tavrında Leylâ'ya doğru bir eğilimin varlığı dikkat çekicidir.

Buna çok benzer bir ses/otorite yapısı Mecnûn'la babası arasındaki diyaloglarda da gözlenir. Leylâ her şeye rağmen okuldan alınmıştır. Mecnûn onun hasretiyle dertlere duçar olur. Dersler artık ızdırap hâline gelir. Bunun üzerine okulu bırakır, bir gün evden de ayrılarak kendini çöllere atar. Babasının, ardına düşüp çölde onu bulmasıyla, aralarında bir konuşma gerçekleşir.[81] Mecnûn'un babasının sesinde de bir aşka yabancılık, aşkın hâllerini bilmezlik söz konusudur. Bu, her ne kadar aşk konusunda öğütler vermeye kalksa da, aslında aşkın özünden uzak yargılarıyla, Leylâ'nın annesinin söyleminde de böyleydi. Dolayısıyla, gerek Mecnûn'un babası, gerek Leylâ'nın annesi, aşk hâlinden uzaklaştırılarak, mesele üzerindeki bilgileri daraltılmakta ve böylelikle metinsel otorite içinde söylemleri zayıflatılmaktadır. Bir zaman sonra metne sesi yansıyacak Mecnûn'un annesi de aynı aşktan uzaklaştırılmaya tâbi tutulur ve Leylâ'nın annesi ile Mecnûn'un babasında olduğu gibi, otorite yitiminden nasibini alır.[82] Sesin

otoritesini artıran etmenlerden biri karakterin metin içindeki rolüne bağlı önceliği ise, bir diğeri de karakterin o konu üzerindeki tecrübe ve bilgisidir. Bu nedenle, Leylâ’nın annesi ile Mecnûn’un anne ve babasının aşk üzerine ürettikleri söylemler, hem ikincil karakterler olmaları, hem de konuya yeterince vâkıf olamamaları gibi iki ayrı etmence ötelenir. Oysa Mecnûn’un, bu sözlere verdiği yanıt, söylemsel otorite açısından çok daha kazanımlı bir yapı kurar.[83] Mecnûn’un sesine her şeyden önce “aşkı bilmekten” ileri gelen bir özgüven hâkimdir. Babasını anlayışsızlıkla suçlamaya, aşkı bilmiyorsa, konuşmamaya davet eden, sorgulayıcı ve buyurucu bir sestir bu. Bu kriterler, sese, karakterin ana karakter olmasının yanında, bir de gücünü konuya vukufundan alan tınısal otorite kazandırmaktadır. Bu da ürettiği söylemin daha güçlü olmasını sağlar. Bir önceki diyalogda sese dayalı söylemsel otoriteyi Leylâ’nın lehine kuran anlatıcı, bu kez de Mecnûn’dan yana kurmuştur.

Bu noktaya kadar sesin kullanımına dayalı otorite oluşumları ve üretilen söylemlerden ortaya çıkan bir husus dikkat çekicidir: Aslında bu bir bakıma akıl ile gönlün çatışmasıdır. Leylâ’nın annesi ile Mecnûn’un annesi ve babası, aklın, olması gerekenin peşindedirler ve gücünü bu inançtan alan bir otoriteye sahiptirler. Oysa Leylâ ve Mecnûn’un sesine hâkim olan aşktır. Onların seslerindeki otorite, “mutlak doğruya” olan vukufundan değil, her şeyin altındaki sırra yönelen derinliğinden ileri gelir. Bu nedenledir ki, görünüşte daha naif olan bu tını, anlatıcı tarafından öne çıkarılarak otorite kazanımına uğratılır. Bu, klasik Batı edebiyatındaki olgulardan ayrılan önemli bir özelliktir. Klasik tiyatroda ısrarla öne çıkarılan ve söylemine otorite yüklenen, akıl ve sağduyudur. Oysa anlatıda, anlatıcı bariz bir biçimde aklı öteleyerek aşkı temsil eden seslere otorite yüklemektedir. Üstelik bu strateji ana kahramanların karşısında konumlandırılacak olan diğer karakterlere karşı da güdülecektir. Mecnûn anne ve babasının öğütlerini dinlememiş, aksine Kabe’ye giderek aşkının daha da artması için dua etmiştir. Kendisini çöle bırakır ve hasreti içinde aşkını olgunlaştırmaya çalışır. Burada bir avcıyla karşılaşır. Geçimini sağlamak, yaşamını sürdürmek için avını vurmak zorunda olduğunu söyleyen avcının sesi yine aklın, bir bakıma “olması gerekenin” savunulduğu bir karakter özelliğindedir[84] ve Mecnûn’un verdiği bir yanıt üzerinden üst otoritece ötelenir. Aşkın özüne inemediği için zayıflayan bir başka ses de Nevfel’e aittir. Anlatıda Leylâ ve Mecnûn’a en yakın duran, anlatıcı tarafından aşkı bildiği salık verilen ve Leylâ ile Mecnûn’u birleştirmek için Leylâ’nın

ailesiyle savaşı göze alacak kadar bu vadide merhale katetmiş bu kişi bile aynı söylemsel otorite yitimine düşmekten kendini kurtaramaz. Leylâ'nın İbni Selam'la evlendirildiğini duyan Mecnûn şimdi çöllere kendini harap bir hâl içinde bırakmıştır. Buna üzülen Nevfel'in, Mecnûn'a verdiği nasihat, hayli "akılcı"dır.[85] Leylâ ve Mecnûn'a en yakın duran karakterin sesi bile yine aklın hükmünden bütünüyle kurtulabilmiş değildir. O yüzden bu seste de, diğerleri ölçütünde olmasa bile, ötelenmenin varlığından söz edilebilir. Nitekim bu ötelenme, Nevfel'in sonradan düşünce değiştirmesi ve "güvenilir" kimliğinden yazar tarafından uzaklaştırılmasıyla daha da belirgin bir hâl alır. Öyle ki, anlatının ilerleyen bölümlerinde Nevfel, "aşk" olgusuna tanış olsa da bu duyguyu yine de bütünüyle özümseyemediğinden, sözünde durmayacak, Leylâ'nın ailesiyle yaptığı savaşı kazandığı hâlde, sevgilileri birleştirmeye yanaşmayacaktır. Bir müddet sonra, anlatıya ilginç bir karakter daha eklenir. Bu, çölde boynuna bağladığı bir zincirle bir köleyi dolaştıran ihtiyardır. İhtiyar, bir köleyi boynuna zincir bağlayarak dolaştırmak ve kendilerine acındırmak suretiyle bir oyuna soyunmakta ve insanları bu yolla kandırarak geçimini sağlamaktadır.[86] Bu noktada, yine dünya derdinden geçememiş ve aklını insanları aldatmak adına kullanan birinin sesi ötelenerek taşınır metne. Kimi zaman da, halkın sesinin metne yansıdığı görülür. Ne var ki, sağduyuyu telkin eden ve bu özelliğiyle klasik tiyatrodaki koroyu andıran bu ses de, aşkın karşısına akl-ı selimi koymaya kalkacağından metinsel otorite tarafından dışlanacaktır.[87] Leylâ, İbni Selam'la evlendirilmek üzeredir. Halkın sesi, Leylâ'nın acısını anlamlandırırken bile "asıl meseleye" hâkim olmaktan uzaktır. Onun anne ve babasından ayrılacağı için ağladığını düşünürler. Gerçeğe olan bu vâkıfsızlık, yine sesin otorite kaybetmesine neden olur. Leylâ ve Mecnûn arasındaki aşka hâlâ dokunabilmiş değildir haricî sesler.

Anlatıda dış sesler ötelenirken, Leylâ ve Mecnûn'un sesi ise sürekli olarak öne çıkarılır. Dış seslerle olan diyaloglarında, anlatıcı tarafından her defasında cevap veren konumda tutulmak suretiyle otorite kazandırılarak daha güçlü söylem üreten başkahramanlar, aynı zamanda sahip oldukları geniş ses zamanıyla da, metne ağırlıklarını koyarlar. Bu ses zamanını artıran en önemli hususlardan biri de, gerek Leylâ, gerekse Mecnûn'un insan dışı türlü unsurlarla olan monologlarıdır. Anlatıya yer yer gerçeküstücü ve üstkurmaca havası da veren bu kurgusal öğeler, baş kahramanlara ve onların ürettikleri söyleme metinsel otorite içinde daha fazla alan yaratma imkânı sağlar. Zira bütün bu monologlarda dikkati çeken, hemen hepsinin aşk

olgusu etrafında dönmesi ve her birinde aşka dair başka bir hâlin metinsel söyleme dâhil edilmesidir. Leylâ'nın *çerâğ* ile olan konuşmasında "aşka düşenin aşk ateşiyle yanması ve erimesi",[88]*pervâne* ile olan konuşmasında "aşk acısıyla yaşamanın bile zevk oluşu",[89] ay ile olan konuşmasında "aşığın –tıpkı bir hilal gibi– aşk ateşiyle incelip âlemin avaresi hâline gelişi",[90]*bulut* ile olan konuşmasında "âşığın ayrılık acısıyla feryat edip gözyaşı dökmesinin o kadar doğal oluşu",[91]*deve* ile olan konuşmasında ise "âşık olan kişinin ihtiyarının ne denli elinden gittiği"[92] kavramları seslendirilir ki, aşkı tanımlayan bu unsurlar, açıklayıcı bir niteliğe haiz oldukları için, yine metin içinde aşkın otoritesini güçlendiren bir söylemsel ağırlık oluştururlar. Bu durum, başından beri sağduyu, akıl ve geleneksel normlar gibi öğeleri öteleyip, aşka öncelik veren metnin ana söylemine bir başka açıdan daha katkıda bulunmakta, akıl-aşk arasındaki dengenin aşka doğru eğilmesine bir başka biçimde daha olanak sağlamaktadır. Benzeri bir otorite yapılanması, Mecnûn'un monologları için de geçerlidir. Mecnûn, *ceylan* ile konuşmasında "âşığın hasretini bir şeylerle dindirme çabasını, teselli arayışını",[93] güvercin ile konuşmasında, "aşk derdi sıkıntısıyla bir yerde duramayışını, avare dolanıp durmayı",[94] zencir ile konuşmasında ise, "âşığın bağrının delik deşik oluşunu, ancak yine de sevgiliyi görmeye açılmış onlarca gözle sevgiliyi bekleme arzusunu"[95] anıştırır. Görüldüğü üzere monologların söylemini biçimlendiren, yine aşkın hâlleridir ve metinsel otorite içinde aşkın sesinin daha fazla duyulmasına olanak sağlayan bütün bu seslenişler, otoritenin, metnin üretmeyi hedeflediği ana söylem lehinde yapılanmasına da katkıda bulunur.

C- Anlatılarında Ses

Bununla beraber anlatıdaki bölümler arasında ses incelemesi bakımından en kayda değer olanı, C- anlatıları ve bu bölümdeki "poetik" sesin sorgulanmasıdır. Bu bağlamda öncelikle şu soruları sormak yerinde olabilir:

1. C- anlatılarını oluşturan Leylâ ve Mecnûn dilince söylenmiş gazellerdeki şiirsel söylem dıştaki varsayılan anlatıcıya mı aittir, yoksa karakterlere mi giydirilmiştir?

2. Eğer bir biçimde de olsa karakterlere giydirilme söz konusu ise, ses, karakterler arasında bir ayrım gözetmekte midir? Bir başka ifadeyle sesin, erkek ve kadın karakterler için farklı tınılara sahip olduğu söylenebilir mi?

Gazelleri aktaran her ne kadar dıştaki anlatıcı ise de, eserlerin kahramanlara atfedilmesi ve her birinin onların dilince söylendiğinin haber verilmesi nedeniyle, poetik sesin aslında kahramanlara giydirilmesi yönünde bir eğilimin varlığı açıktır. Poetik seste erkek ve kadınsı tınlamaları görebilmek adına ise, sesin kullanımını üç ayrı perspektiften büyüteç altına tutmak yerinde olacaktır: 1. anlatıcı, 2. muhatap ve 3. söylemsel otorite.

1. Anlatıcı

Bu, "aktarıcıya ilişkin olarak metinde hangi sesin tınladığı" meselesidir. Dolayısıyla, konu gazellerin bu bağlamdaki sorgulamaları olduğuna göre, irdelenecek kriter, Mecnûn dilinden söylenmiş gazellerde bir erkek, Leylâ dilinden söylenmiş gazellerde ise bir kadın sesinin anlatıcı konumu itibarıyla tınlayıp tınlamadığıdır. Doğrusu, gazellerde bu durum incelendiğinde, genel olarak erkek ya da kadın söylemini çok bariz bir biçimde tanımlayan ses özellikleri gözlenmez. Böyle bir ayırıma yer yermeyen, kadın ve erkek öznelerin aynı sesle gazel söyledikleri klasik Türk şiiri geleneği içinde bu, çok da beklenmedik bir durum değildir aslında. Buna karşın yine de bazı beyitlerde anlatıcıyı imleyen ses ayrıntılarının varlığından söz edilebilir. Sözgelimi Mecnûn dilinden söylenmiş gazellerin birinde şöyle bir beyit göze çarpar:

Belây-ı aşk u derd-i dûst terkin kılmazem ey zâhid

Ne müştâk-ı behiştem sen kimi ne tâlib-i hûrem[96]

Dikkat edilecek olursa, bu beyitte, "ne cennete, ne de cennetteki hurilere (ebedî güzel kadınlara) talip olduğunu" söyleyen sesin, kendi cinsiyetine ilişkin bir imi barındırdığı açıktır. Dolayısıyla bir satır arası saptaması ile Mecnûn'un sesini oluşturan anlatıcının eril karakterini ortaya koyan bir anlatıcı merkezli ses tınlamasından söz edilebilir bu noktada. Kuşkusuz bu yapılandırmayı kanonik uzlam içinde değerlendirmek ve –zaten geleneğin içinde gazellerde eril bir tını hâkim olduğu için– bunu geleneğin doğal bir yansıması olarak görmek, dolayısıyla bu noktada dıştaki anlatıcının Mecnûn'un sesine özellikle eril bir karakter giydirme endişesi taşımadığını ileri sürmek de olasıdır. Ne var ki, çok dar anlamda da olsa, Leylâ'nın sesinde duyulan kadınsı bir tını bu düşünceyi biraz sorgulanır hâle getirir:

Gül temennâsında derler bülbülün gavgâların

Çün güli gördükte kılmaz meyl bu gavgâ nedür[97]

Leylâ'nın Mecnûn'un ilgisizliğine sitemde bulunduğu bu beyitte, kendisini "gül", Mecnûn'u ise "bülbülle" özdeşleştirmesi, kuşkusuz, kayda değerdir. Beyit, söylemsel açıdan, bir âşığın sitemini barındırmaktadır. Böyle olduğu hâlde, "bülbül" olmak istemeyen ve kendisini "gül" imgesi üzerinde tutarak sitemini kuran Leylâ'nın sesine, anlatıcısının kadın olduğunu imleyen bir tınlamanın kazandırıldığı ortadadır. Şu hâlde, genel itibarıyla olmasa bile, küçük ayrıntılar üzerinde toplanmış, erkek ve kadın anlatıcıları ayrımsayarak imleyen çift tonlu bir anlatıcı-sesi yapılandırmasından söz edilebilir bu noktada.

2. Muhatap

Anlatıcı üzerinde kurulmuş böyle bir yapının varlığı, dolaylı olarak muhatap açısından da böyle bir yapılandırılmaya gidilmiş olabileceği beklentisini doğurmaktadır. Bu noktada, gazellerin nasıl bir muhataba yönelik olarak söylenmiş oldukları hususu önem kazanır. Bir başka ve daha açık bir ifadeyle, anlatıda, Leylâ'nın gazellerinin bir erkeğe, Mecnûn'un gazellerinin ise bir kadına hitap ettiğini imleyen bir ses özelliğinden bahsedilebilir mi?

Bu bağlamda muhatabın tanımlandığı beyitleri incelemek akıllıca olacaktır. Kuşkusuz gazelhan çok büyük bir olasılıkla yine açıkça bir muhatap çizimine yönelmeyecektir. Bununla beraber tanımlamada öne çıkarılan öğeler, seçilen sözcüklere giydirilmiş tonlar, yine de ayrı bir ses özelliğinin inşasını sağlayabilir:

Mehveşümden dûstlar devrân cüdâ ister meni
Düşmenümdür hiç bilmen netmişem devrân ile[98]

Getdükçe hüsnin eyle ziyâde nigârumun
Geldükçe derdine beter et mübtelâ meni[99]

Küfr-i zülfün salalı rahneler imânımıza
Kâfir ağlar bizüm ahvâl-i perîşânımıza[100]

Gönlümüz nimba'd zülfünçün perîşân olmasun
Bağrımız lâ'lün hevâsıyla dahi kân olmasun[101]

Mecnûn dilinden söylenmiş bu beyitlerde, muhataptan söz açılırken öne çıkan olgular: sevgilinin “ay yüzü”, “kâfir saçı”, “lal renkli dudağı” ve “güzelliğidir”. Beyitlerin her birinde, fiziki tanımlamaları öne çıkan, dış güzelliğine âşık olunan bir muhatap portresinin çizildiği ve seste bu çizimi destekleyen tınlamaların ağırlıkta olduğu ortadadır. Kuşkusuz yine kanonik söylem içinde değerlendirilebilecek bu imlemelerin, her şeye rağmen muhataba yönelik olarak daha kadınsı bir kimlik yaratmakta olduğu, özellikle Leylâ’nın sesinde muhatabın nasıl kurgulandığı incelendiğinde ve bu ikisi mukayese edildiğinde, açıklık kazanır. Leylâ’nın sesinde sevgiliyi tanımlayan fiziksel portre yansımaları hemen hiç yoktur. Bunun yerine daha içsel bir sevgili imi yer alır gazellerde. Nitekim çok az olan fiziki portre çizimlerinde bile, kanonik kadın muhatap imgelerinden kaçınıldığı, görece eril çağrışımları olan muhatap çizimi arayışının kollandığı dikkat çekicidir:

Gel ey göz yâr hattın nâmede görmek heves kılma

Ki hatt-ı nâme def-i derd-i hicr-i hatt-ı yâr etmez[102]

Bu beyitte anlatıcı, Leylâ’nın sesinde erkek muhatabı imleyen yeni bir imge dizimi yoluna gitmez belki ama, kanonik ve bir bakıma kadın muhataba yönelik “gonca dudak”, “lale yanak” gibi imleri kullanmayı reddederek, bunun yerine sevgilinin yüzünü eril çağrışımları oldukça kuvvetli “hatt” (ayva tüyleri) sözüyle anıştırarak, muhataba yönelik eril yönelimli bir sesin oluşumunu temin eder. Dolayısıyla, anlatıcı noktasında nasıl ki âşık bir erkek sesinin yanı sıra âşık bir kadın sesi tınlıyorsa, muhatap noktasında da sesin, âşık olunan bir kadının yanında âşık olunan bir erkeğin varlığını imleyecek biçimde tınladığı söylenebilir.

3. Söylemsel Otorite

Bir üçüncü öğe olarak, gazellerdeki poetik sesin söylemsel otoriteleri arasında da bir farklılaşmanın olup olmadığı sorgulanmalıdır. Genel olarak yazınsal metinlerde daha hâkim, her şeyi bilen, bütünlüklü bir söylemi üzerinde toplayan eril seslerdir ve bu sesler daha geniş otoriteye sahiptirler. Kadın sesi tınıları ise, eril ses ölçütünde geniş söylem sahası oluşturmayan, kesin bilgi ve bilgelikten uzak, gücünü ve otoritesini daha ziyade içtenliğinden alan bir özellik taşırlar. Gazellerdeki “sese dayalı otorite diziminin” de bu kıstaslara haiz oluşu bu anlamda ilginçtir. Öyle ki, Mecnûn dilince söylenmiş gazellerin birçoğunda, otoritesi yüksek, hâkimiyet sahası geniş, felsefi söylemlere açık, bilgece bir eda sezilir:

Devr cevrinden şikâyet edene âşık demen

Aşk mesti vâkıf-ı keyfiyyet-i devrân değül

Şehrden sahrâya bir fark olduğın her kim bilür
Bilmiş ol kim aşk sahâsında ser-gerdân değül[103]

Âşık oldur kim kılar cânın fedâ cânânına
Meyl-i cânân etmesün her kim ki kıymaz cânına

Cânını cânâna vermekdür kemâli âşıkun
Vermeyen cân itirâf etmek gerek noksanına[104]

Hayâl ile tesellîdür gönül meyl-i visâl etmez
Gönülden daşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez

Hakikî aşk çün müstevcîb-i noksan değül mutlak
Özin ehl-i hakîkat vâlih-i hüsn ü cemâl etmez[105]

Görüldüğü üzere, her üç örnekte de gazeli söyleyenin sesi, aşkın hâlleri üzerine düşünsel/felsefi çıkarımları olan, nasihat vermeye yatkın, dolayısıyla da belli bir muhataptan ziyade tüm insanlığa yönelen ve gücünü bu bilgece edasından alan otoriter bir tınıdadır. Hâlbuki Leylâ dilince söylenmiş gazellere yansıyan poetik sesin, bu bilgece eda ve yaşam üzerine genel hükümler içeren geniş otoriteden genel itibarıyla yoksun olduğu gözlenir. Bu gazellerde, kendinden söz eden, bireysel bir yaşamı imleyen, sınırlı yargı alanına sahip, hatta zayıflığını gizlemeyen, bununla beraber daha samimi bir sesin tınladığı duyulur:

Aşk derdine giriftâr olalı zâr olubem
Ne belâdur ki ana beyle giriftâr olubem

Dil demekden kesilüp hareketten veh kim
Künc-i gamhâneye bir sûret-i dîvâr olubem

Kudretüm yoh ki kılam kimseye şerh-i gam-ı dil

Eyle kim ârızâ-yı hecr ile bîmâr olubem[106]

Bir hayâl ola meğer gördüğümüz yohsa nigâr
Mutlakâ hâtıra gelmez ki gele yânumuza

Yâr mihmânumuz oldı gelün ey cân ü gönül
Kılalum sarf nemüz var ise mihmânımıza[107]

Niçün o safha-i kâfûra kiklin müşg-bâr etmez
Yazup bir rık'a lutf ile bizi ümmîdvâr etmez

Menümle dûst lutfın az bilüp çok ta'n eder düşmen
Niçün lutfeyleyip düşmenleri bir şermsâr etmez[108]

Aşkın ızdırabını kimselere söyleyemeyen, ayrılığa öyle alışmışken, sevgilinin haneye teşrifini olsa olsa bir hayaldir diye karşılayan, niçin bir kere olsun iki satır yazıp da beni avutmaz diyerek teselliler ve ümitler arayan sesin, etkisini biraz da gizlemediği zayıflığı ve içtenliğinden alan daha farklı bir otoritesinin olduğu açıktır.[109]

Eserin genel ses özellikleriyle ilgili olarak sonuçta ne söylenebilir? Öncelikle anlatıda birbirinden çok farklı ses yapılarının yer aldığını ortaya koymak gerekir.

1. A- anlatılarında ses, varsayılan anlatıcınındır. Ancak bu bölümde sesin kaynağı tekse de, ses, düz ilerleyen yalınkat bir özellik göstermez. Aksine, sürekli otorite kazanımı ve yitimi içinde, dalgalı bir yapı kurarak, metnin ideolojik felsefesine de okuru hazırlayacak biçimde "hakikatin gücü/sanatçının aczi" ikilemine uygun bir tını geliştirir. Gerçek olan Tanrı ve Tanrı'ya ulaşan yolda "aşk"tır. O nedenle bu düşünceye karşılık gelen noktalarda ses birdenbire sonsuz bir otorite kazanır. Sanatçı ise, bu hakikati temsil etme gayreti ve aczi içinde olandır. Bu düşüncenin öne çıktığı anlarda da, anlatıcının sesi hızla otorite kaybeder. Sesin, A- anlatılarında, her şeyden önce anlatının ideolojik altyapısını kurucu/öncül söylemini destekleyici bir yapı geliştirdiği görülür.

2. B- anlatılarında da, seste otorite kazanımları ve kayıpları vardır. Ancak bu kazanım ve kayıplar bu defa anlatıcının sesi üzerinde

gerçekleşmez. Anlatıcı şimdi kendisini nispeten daha geride konumlandırmış, zaman akış hızının arttığı özetleyici olay aktarımları dışında, sesi sıklıkla ana karakterleri Leylâ ve Mecnûn'a ve onların etrafındaki yan karakterlere bırakır olmuştur. Ana karakterler, ikincil karakterlerle diyaloglarında, sürekli yanıt veren konumda tutularak ve daha uzun konuşma sürelerini ellerinde bulundurarak, diğerlerine kıyasla, metinsel otorite üstünlüğü kazanırlar. Bu noktada ilginç olan, akıl ve sağduyuyu savunan ikincil karakterlere karşı, Leylâ ve Mecnûn'un aşkı savunması, ve üzerlerinde topladıkları metinsel otorite nedeniyle, anlatıda bu söylemin öne çıkmasıdır. Bu, akıl ve sağduyunun öncül olarak konumlandırıldığı klasik Batı edebiyatına tam ters bir söylemsel kazanımı işaret eder. Üstelik bu söylem, sadece Leylâ ve Mecnûn'un diğer seslere olan üstünlükleriyle de sınırlı tutulmamış, aynı anlatı içinde bu iki karakterin muhtelif unsurlarla monologlarına yer verilerek ve bu monologlarda aşkın hâlleri dillendirilerek, aşkın sesinin yine metinsel söylem içinde daha fazla duyurulması sağlanmış, söylemsel otoritesi böylelikle bir başka yoldan daha artırılmıştır.

3. C- anlatılarındaki poetik sesin belirleyici yönü ise, anlatının başından bu yana öne çıkarılan aşkın, aslında kadın ve erkek öznelerine ayrı ayrı giydirilmiş oluşunu tanımlamasıdır. Gerek anlatıcı, gerek muhatap, gerekse söylemsel otorite açısından her iki karakteri ayrı ayrı imleyen bu ses özelliği, farklı niteliklerle de olsa, iki öğeyi de aşkın birer öznesi olarak göstermesi açısından kayda değerdir. Kuşkusuz bu, eseri beşerî aşktan tamamen soyutlayarak ve bütünüyle tasavvufi bir değerlendirme içinde inceleyen bazı yorumcuların ileri sürdüğü, hikâyede aslında iki özne olmadığı, aşkın sadece Mecnûn tarafından geliştirildiği ve Leylâ'nın da aslında ulaşılması gereken "menzil"i, bir başka ifadeyle Tanrı'yı temsil ettiği düşüncesinin bir nebze de olsa altını oymaktadır. Hikâyenin ana metninde, başından bu yana aslında Leylâ'nın da Mecnûn'a âşık olduğunu imleyen sahnelerin ve bizim işaret etmeye çalıştığımız biçimde sese dayalı ayrıntıların varlığı ortadayken, sözü edilen bu değerlendirmenin ne derece doğru olduğu aslında tartışmalıdır. Kaldı ki C- anlatılarındaki poetik ses özellikleri de, ileri sürülen bu savı desteklememektedir. Nitekim Leylâ dilince söylenmiş gazellerde, derdini ifadeden uzak, küçük teselli ve umut arayışlarına yönelmiş, içinde çok samimi bir âşık duygusunu barındıran bir tınının varlığı ortadadır. Üstelik bunun, Leylâ'nın (kadın) kimliğini imler biçimde kurgulandığı da, anlatıcı ve muhatap özellikleri üzerinden

izlenebilmektedir. Dolayısıyla, ileri sürülen tek yönlü (Mecnûn özneli) aşk savının metindeki poetik ses tarafından yadsındığı görülmektedir. Bu husus üzerinde belki yeniden durulmalı, metnin ürettiği ana söylemin “Mecnûn’un Leylâ’ya temsilî aşkı üzerinden hakikate ulaşması mı”, yoksa “gerek Leylâ gerekse Mecnûn’un, karşılıklı ve bireysel aşklarıyla, ve bu beşerî aşkları içinde kendilerinden/benliklerinden geçmek suretiyle hakikate ulaşma olgusu mu” olduğu yeniden sorgulanmalıdır.

Son olarak belki şu husus da vurgulanmalıdır: Eser, aslında başta ürettiği ön-söylemi tekrar anıştırarak son bulur. C- anlatılarında, gerek Mecnûn, gerekse Leylâ dilince söylenmiş gazellerde, yine de ortak olan iki husus vardır: Seslerindeki tını farkına rağmen, her ikisi de aşkın doldurulamayan boşlukları, yoksunlukları, hasretleri içindedirler ve gazellerin hepsinin sonunda dıştaki anlatıcıyı imleyecek –aynı zamanda her şeyin aslında bir kurgu ve metnin de bir sanat eseri olduğunu hatırlatacak– biçimde “Fuzûlî” mahlası yer alır. Bu kurgusal ayrıntılar da, anlatının kompozisyonu ve genel felsefesi içinde anlamlıdır ve ürettiği söylem, bir gerçeği hatırlatması bakımından kayda değerdir. Şöyle ki, ne kadar karşılıklı olursa olsun –sonuçta hakikati değil, hakikate giden yolculuğu oluşturduğu için– her aşkın içinde eksik kalan, tamamlanamayan bir şeyler hep vardır ve sanat dediğimiz şey de zaten bu boşlukları doldurma çabasından başka bir şey değildir.

İlhan Berk'in Şiirlerinde "Deniz" Sembolü

Veysel Öztürk[110]

Dikkatli bir şiir okuru, İlhan Berk'in şiirlerinde belirli sembol veya simgelerin sürekli tekrarlandığının farkına varacaktır. Genel ifadelerden kaçınmak şartıyla, bu imgelerin başlıcalarının yalnızlık, ölüm, deniz ve zaman zaman özellikle denizle çoğu kez de tek başına olmak üzere cinsel çağrışımlar olduğunu söyleyebiliriz. Bu makalenin konusunu bu sembollerden "deniz" oluşturmaktadır.

Psikanalitik eleştiri çerçevesinde değerlendirmeden önce de, Berk'in şiirlerindeki deniz sembolünün anne sembolüyleyle ilgili olduğunu düşünüyordum. Dolayısıyla bir süre sonra ister istemez şairin "deniz"i ve elbette "su"yu kullanışı, beni şiirleri psikanalitik eleştiri ışığında okumaya itti. Kaldı ki İlhan Berk de, şiir hakkındaki yazılarında bilinçdışını şiirinin kaynağı olarak göstermektedir. Şair, *Poetika* ve *İnferno* gibi eserlerinde, serbest çağrışım ve dilde anlamdan kasıtlı olarak kaçınma yoluyla, bilinçdışını şiirine hâkim kılmayı tasarladığını söyler.

İlhan Berk'te "deniz" (su) sembolü hakkında ilk psikanalitik yorum Mehmet Kaplan tarafından yapılmıştır. Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri*'nde Berk'in şiirlerindeki deniz ve su sembollerini inceler. Kaplan'a göre şair "su unsurunu cinsî bir manada" kullanmaktadır. Freud ve Jung'un psikanalitik yorumlarını dikkate alarak "su" ile "anne imagosu" arasında kuvvetli bir bağ olduğunu dile getirir.

> İlhan Berk'in asli temayülünü tayin eden başlıca âmil, 'su' unsuru yahut onun tekabül ettiği anne imagosu veya 'anima archétype'ıdır. Çevresinde görmüş olduğu her şey, kendisini tedirgin ediyor ve o, annesinin karnında olduğu gibi mutlak sulh ve sükûnun hâkim bulunduğu bir diyarı özlüyor.[111]

Psikanalitik kuramlar arasında yaptığım bir araştırmada da, anneye ya da anne rahmine dönüş arzusunun özellikle Otto Rank ve Sandor Ferenczi'nin kuramlarına işaret ettiğini gördüm. Bir bakıma aynı zeminden hareket eden bu iki kuram, okur tarafından pek bilinen kuramlar değiller. Bu yüzden çalışmanın başında çok kısa olarak, bu iki benzer kuramdan bahsetmekte fayda var. Ardından şiir örneklerinin yorumuna geçilecektir.

Psikanaliz büyük ölçüde Freud'un şahsi çabalarıyla kurulmuş olmasına rağmen antropoloji, sosyoloji, dilbilim ve biyoloji gibi birçok bilim ve kuramdan etkilenerek "baba"ya isyan eden "oğullar" sayesinde büyük bir

gelişim ve değişim göstermişti. Klasik psikanalizde önemli olan biyolojik bir nesne olarak "beden"dir. Lacan'a gelindiğinde ise "beden" yerini "dil"e bırakacaktır. Oysa psikanalizin Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Otto Rank ve Sandor Ferenczi gibi ilk nesil "evlatları" "baba"larından gördükleri fallosentrik ve indirgemeci anlayışı Lacan'dan çok önce eleştirerek psikanalizdeki ilk büyük dalga ayrışmaya neden olmuşlardır. Bu ilk nesil psikanalistlerden Rank ve Ferenczi'nin birbirini tamamlayan kuramları, bir metot olarak edebiyat eleştirisine getirdikleri farklı bakış açısıyla ilgiye değerdir.

Otto Rank'ın teorisinin temeli anne rahminde yaşanan "aşkın bir dönem"e ve bu dönemin doğum gibi "olumsuz" bir olayla sonlanmış olduğu iddiasına dayanır. Otto Rank, kuramını geliştirme yolunda en büyük adımı 1924'te yayımlanan *Doğum Travması* adlı kitabıyla gerçekleştirir.

Çalışmalarının başlangıç döneminde Rank, bağımlı ve boyun eğici tepkilerin anne rahmine dönüşü, bağımsızlığa ve bireyselleşmeye eğilimin anneden biyolojik olarak kopmayı simgelediği görüşünü savunmuştur. Daha sonra, rahme dönüş ve anneden biyolojik olarak ayrılma arasında yaptığı keskin ayrım yerini bireyin hayatında, bağımlılık ve kaçış unsuru olmaksızın, zaman zaman anne rahmine dönüş özleminin ortaya çıkabileceği fikrine bırakmıştır.

Rank'a göre, anne rahminde geçen rahat bir dönemden sonra birden çaba ve girişim gerektiren doğum sonrası koşullara geçişin çocukta yarattığı dehşet, sonraki hayatta en sağlıklı insanlarda bile sürekli olarak var olan "ilksel kaygı"nın kökenidir.[112] Bunun yanında, "ilksel kaygı" daima "haz dolu ilksel yaşamın hatırlanması"yla birlikte bilinç düzeyine çıkar. Yani birey belli sebepler yüzünden "ilksel kaygı"yı her hatırlayışında, dolaylı olarak "ilksel haz dolu yaşamı" da hatırlar veya tam tersi; "haz dolu yaşam"ın her hatırlanışı (bilinçdışından bilinç düzeyine çıkışı) aynı zamanda, "ilksel kaygı"nın da hatırlanması demektir. Rank'a göre, doğum süreci (ayrılış travmasıyla birlikte) insana özgü bütün ruhsal hâllerin biyolojik olarak kavranabilecek nihai nedenidir.[113] Rank, kuramı hakkındaki ilk verileri tıpkı Freud gibi analiz ettiği vakalar sayesinde elde etmiştir. Bu analizlerinde, analiz ettiği kimselerin kendisine yönelik aktarımlarında[114] güçlü bir direnç gösterdiğini ve bu direncin "anne saplantısı" biçiminde dışa vurulduğunu fark eder."İlk arzu nesne"si olan annenin yerine birtakım başka nesnelerin ikame edilmesi "yeniden oluşturma becerisi" ile ilgilidir. Yeniden oluşturma becerisinin mümkün

olması bütünüyle “ilksel sahnenin”, rahim içerisindeki haz dolu ilksel yaşamın, hatırlanamaz olması sayesindedir. Hatırlanamaz, çünkü bütün anılar arasında en acı verici olanı, yani doğum travması, çağrışımsal olarak onunla bağlantılıdır.[115]

Rank, rahat anne rahmini terk eden çocuğun, bu terk edişle birlikte gelen fiziksel değişimlere uyum sağlamaya çalıştığını söyler. Çocuğun bu değişimlere uyum sağlama çabası “yitirilmiş bir cennet”in bilinçdışına itildiği ilk anları içerir, artık çocuk tüm hayatı boyunca bu cenneti arama, onu başka nesne ve durumlarla ikame etme zorunda kalacaktır. Rank’ın kuramında özellikle sanatsal sembolleştirme, yitirilen cennetin, annenin, farklı nesne, olgu ya da durumlarla ikame edilmesidir. Ölüm, cinsel ilişki, klostrofobi, su, yalnızlık gibi pek çok durum ve olgu temelde doğum travmasının bu olgu ve nesneler üzerinden telafi edilmesidir. Sanat “yüceltme” yoluyla dikkati anne bedeninden uzaklaştırmaya çalışır, böylece bilinci ensest yasası ve ilksel kaygının tehdidinden uzak tutar. Sanatsal sembolleştirmede toprak ona olan bağımlılığımızdan dolayı, gökyüzü ise ulaşılamaz olması ve bizi kapsıyor, üzerimizi örtüyor olmasından dolayı annenin sembolleridir. Yine, mitlerde ve bütün dinlerde var olan naif cennet tasavvurları, ölümden sonra göklerde süren yaşam, idealistçe özlenen ülkeler ve şehirler doğrudan anne rahminin birer yüceltilmiş sembolleridir.[116] Toprak ve gökyüzünden önce ise su rahim içi hayatın eşdeğerini oluşturma konusunda anneye özgü ilksel kaynağı temsil eder.[117] Cinsel ilişki gibi uyku da hem sembolleştirme hem de gerçek hayattaki uyuma edimi üzerinden, temelde anne rahminde geçen haz dolu yaşantının bir ikamesidir.

Rank, *Edebiyat ve Efsanede Ensest Teması* (1912)[118] adlı çalışmasıyla kuramını edebiyat metinlerinin eleştirisinde kullanmıştır. Bu çalışmada, Rank, özellikle Sophocles’in *Oedipus*’una, Shakespeare’in *Hamlet*’ine ve Schiller’in *Don Carlos*’una ensest ilişkinin izlerini bu metinlerde arayarak yaklaşır. Bunun yanında doğum travmasının izlerini şiir metinleri üzerinden sürmeyi de ilk defa Rank’ın bu çalışmasında görüyoruz.

Sandor Ferenczi yaklaşık 25 yıl boyunca Freud’un çok yakın çevresinde yer almış, Freud tarafından manevi çocuğu, büyük veziri olarak değerlendirilip psikanaliz dünyasında büyük saygı görmüş bir psikanalisttir.[119] 1923 yılından itibaren Freud ve Ferenczi arasında düşünce ayrılıkları gözükmeye başlar. Özellikle tedavi yöntemi konusunda Ferenczi Freud’a karşı çıkar. Ferenczi, tıpkı Otto Rank’ın doğum travması kuramı gibi

anneye dönüş arzusunu temel alır ve bu kuramını *Thalassa: Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri* ile kitaplaştırır.

Ferenczi'nin kuramı Rank'ta olduğu gibi, "yitirilmiş" anne-çocuk ilişkisinin hayat boyu etkisinin telafi edilme şekilleri üzerine odaklanır. Ferenczi kuramında anneye dönüş arzusunun bir başkasıyla girilen cinsel ilişki yoluyla telafi edilmesi üzerinde durur. O'na göre cinsel birleşme;

1- Bireysel düzeyde anne rahmine dönüş arzusunu simgesel, sanrılı ve gerçek olarak eksizce yerine getirir.

2- Soyoluşsal düzeyde; daha önce kendi yaşamının, yani denizin dışına çıkmaya başlayan türün, eski yaşamına (denize) mutlu dönüşüdür.

Ferenczi'nin kuramını diğer psikanalitik kuramlardan ayıran en önemli özellik kuşkusuz bu kuramın biyolojik veriler ışığında doğrulandığı düşüncesidir. Biyolojik varsayım, tüm hayatın canlıların sudan geldikleri verisi üzerine bina edilmiştir. Ferenczi'ye göre, anne rahminden de önce, soyoluşsal açıdan ilksel rahim denizdir. Bu açıdan bakıldığında denizden karaya çıkan ilk canlılardan evrilen insan ırkı bir denize dönüş arzusunu daima bilinçdışında taşımaktadırlar. Yine karaya çıkış ilksel bir "toplu doğum"u da temsil etmektedir. Sandor Ferenczi kuramını açıklarken denizin biyolojik olarak ilkselliğiyle anne rahminin ilkselliği arasında biyolojik veriler üzerinden genel bir analojiye gider ve bu analojinin insanın bilinçdışında temel ide olduğunu kanıtlamak için ayrıntılı örnekler verir.

Aynı zamanda yüksek memeliler sınıfına giren insanoğlunun cenin olarak geliştiği anne rahminin de bu ilksel denizin ilk ikamesi, 'bir yenilenmesi' olduğunu, bu şekilde 'modern insanın bilinçdışında suda yaşayan insanın ilk atalarıyla ilgili bir çeşit bilginin' daima var olduğunu iddia eder. Dünyaya gelen bireyin bilinçdışından bu ilksel deniz(ler)e dönme arzusunu anneye dönüş arzusu olarak yorumlayan Ferenczi, böylece kendisinden önceki Otto Rank'ın kuramına da yaklaşmış olur.

Ferenczi'nin soyoluşsal köken hakkındaki bu kuramını izlerken, bu kuramla benzerliği açısından üzerinde durulması gereken bir başka kuramdan da söz etmek gerekir: Jung ve Analitik Psikoloji. Jung'a göre bilinçdışı iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki Freud'un sınırlarını genel hatlarıyla belirlediği kişisel bilinçdışı, ikincisi Jung'un üzerinde özellikle durduğu ortak bilinçdışıdır.[120] Kişisel bilinçdışı unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı yolla algılanan her türlü gereci içerir. Ortak bilinçdışı ise insan ırkının her bireyinin beyin yapısında yeniden doğan, evrenin tüm ruhsal kalıtımını içermektedir.[121] Jung'a göre her erkekte gizli bir

kadınsılık (efeminelik) vardır ve bunu Jung “anima arketipi” olarak isimlendirir. Anima özünde anneden farklıdır ve daha *doğmadan önce* zihinde vardır. Anne sadece anima arketipinin gerçek hayatta yansıtıldığı ilk ve en temel nesnedir. Daha sonraki nesnelerin en önemlisi ise başka bir kadın ya da sevgilidir. “Her anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan, her zaman var olan, bu öncesiz imajın (anima) taşıyıcısı olmak zorundadır.”[122]

Psikanalitik eleştiri deniz sembolüne anne rahmi gibi özgün bir anlam yükler, ancak bu denizle sınırlı kalmaz. Bireyin anne rahmindeyken içinde bulunduğu su ile biçimsel benzerliği olan göl gibi durgun su kaynaklarının yanı sıra akarsu, yeraltı suyu, yağmur gibi su kaynaklarının tümü anne rahmiyle dolaylı olarak ilgilidir. Bu nedenle her ne kadar bu bölümde deniz sembolü üzerinde durulacak olsa da, yukarıda sözünü ettiğimiz ve şairin şiirlerinde geçen su kaynaklarının tümünü benzer bir yorum içinde incelemeye çalışacağız.

Deniz Sembolünün Şiirler Üzerinden Yorumlanması

İlhan Berk’in şiirlerinde deniz ve su sembolü, sıklıkla sevilen kadını tarif etmek için kullanılır. Bu kullanım, genelde kadının bir organıyla deniz ve su arasında bir benzetmeye gitme veya kadının bir eylemini deniz veya su ile ilişkilendirme biçimindedir. “Aşklar Aşklar İçinde” şiirinden; “Dedim ya, bende bir ırmağın yüzüdür yüzün”;[123] “Bir Düzyazıyımdır Belki de Ben” şiirinden;

Senin yüzün denize inen sokaklar
Dörtyol ağızları, su saatleri senin yüzün
Hem kim bilir yüzünden sürülmüş,
Bir düzyazıyımdır belki de ben.[124]

Bu dizelerde, su ile kadın yüzü arasında bir benzetmeye giden anlatıcı, kendisini de “sürgün” olarak tarif eder. Kadının yüzü ile deniz özdeşliği, coşkun bir mutluluğun tasviridir. Bu mutluluk karşısında ise, anlatıcının kadının yüzünden sürgün olması onulmaz bir yenilginin anlatımıdır. “Düzyazı” olma durumu, anlatıcının yenilgisinin ağırlığını açıkça ortaya koyar. Bu yenilgiyi şairin poetikasını açıkladığı, *Kült Kitap* ve *Logos* kitaplarında, düzyazı-şiir karşıtlığına yüklediği anlamlar çerçevesinde açıkça görebiliriz:

Bir şiirin oluşumu, geçirdiği evreler, değişimler, kurulmalar anlatılmaz değildir, ama rahmin içi görülmez, bilinmez. Şiir

> cenindir, en çok sessizlikleri yaşar. Sürgitlik, kesintisizlik düzyazıya özgüdür. Şiir sessizlikle dağılıp parçalanarak yol alır. Düzyazı bu sessizlikleri bilmez.[125]

Bu ifadelerle şiir karşısında düzyazıyı yeren şair, dizedeki "yüzünden sürülmüş bir düzyazıyım" ifadesiyle, anneyi sembolize eden kadının yüzünü şiir sanatı, kadından yani anneden kopuşu da düzyazı olarak görmektedir. Son olarak da, şiir yazma edimiyle yitirdiği bu cennete yaklaşma arzusunu somutlaştırmış, arzuyu sanatsal biçimde ikame etmiş olur.

Anlatıcı, kadın yüzü ile su arasında benzetme yapmakla yetinmez. Kimi şiirlerinde yüzdeki organlar ile su arasında da yakın özdeşleştirmelere gider. "Oltu Taşı" şiirinde, deniz-ağız benzetmesinin güçlü bir biçimde kurulduğunu görüyoruz:

> Soğuk su çeşmesi, genel grev senin ağzın
>
> Kendini ordan oraya atan aptal bir deniz
>
> (...)
>
> Bizim küçük ırmaklarımız senin ağzın.[126]

Anlatıcıya göre kadının ağzı soğuk su çeşmesidir, kadının ağzından dökülen sözcükler ve kadının öpüşü ise suyun kendisidir. Bu durumda suyun vurgulanan niteliği onun hayat vericiliğidir. Bu nitelik göz önünde tutulduğunda, kadının ağzının daha çok öpüşme eylemiyle ilişkili olduğu anlaşılır. İkinci dizede ise kadının ağzı, suyun, yani ırmağın kendisi oluverir. Şiirdeki su ile ilgili kullanımlar kadının anlatıcı için vazgeçilmezliğini göstermektedir. Bu niteliği anne-çocuk özdeşliğindeki simbiyotik ilişkiyle birlikte değerlendirebiliriz. Bu durumda, anlatıcının kadına su üzerinden atfettiği bütün ayrıcalıklar, çocuğun anneyi bilinçdışında koyduğu ayrıcalıklı yerin birer ikamesidir. Çocuğun varlığı annenin hayat vericiliğinin bir sonucudur ve bu durum bilinçdışında anne-çocuk özdeşliğiyle katlanarak kuvvetlenmiştir. Bu özdeşlikten doğan ensest ilişki ise şiir metninde doğrudan yer bulamaz. Bunun yerine birtakım semboller bilinçdışında yer değiştirilerek, bilinç ensest yasasının farkına varılması tehdidinden uzak tutulur.

İlhan Berk'in şiirinde sembollerin bu şekilde yer değiştirmesiyle ilgili pek çok örnek vardır. Bu örnekler arasında anne-çocuk ilişkisinin sembolik olarak tersine çevrildiği, anlatıcının anneyi kendi çocuğu yerine koyduğu dizeler, özellikle dikkate değerdir. "Güzel Irmak" şiirindeki, "Küçüğüm, bu

senin sesin, güzel ırmak."[127] dizesi buna bir örnektir. Dizedeki küçüğüm deyişi, anne ile anlatıcı arasındaki anne-çocuk ilişkisinin tersine çevrilerek, kadınla anlatıcı arasındaki ilişkiye yansıtılmasıdır. Böylece anlatıcı, kendi çocukluğunu bir başka kadına atfederek, kadını annesi olarak yüceltir. Artık, anne olan kadının sesi su ile özdeşleştirilir, bu da çocuğun gerçek cenneti, yani anne rahmidir.

"Aşk O Sıvı" şiiri ise sembollerin yer değiştirmesine çok daha belirgin bir örnektir:

Kirlidir aşk, çocuğum, o sıvı fosil
Dölyatağı, o sürgün, her şeydir.[128]

Şiirde dölyatağı imgesi bütün nitelikleriyle açıkça verilir: "Sıvı fosil" ifadesi denizin ve rahmin ilkselliğine bir atıftır. Dizede sözü edilen sürgünlük, biraz önce değinildiği gibi dölyatağından atılmışlığa işaret eder. Sürgün sözcüğünün bir diğer anlamı da, "bir bitkide yeni süren filiz"dir. Dolayısıyla sözcük şiirde bu anlamı da çağrıştırmaktadır. Bu durumda, dölyatağı anlatıcı-şairin filiz verdiği yerdir. Dölyatağının kendisi bu filizi yeşerten "aşk"tır. Bir anlamda sürgünlüğün asıl nedeni, dölyatağında yaşanan aşkın yitirilmiş olmasıdır. Anlatıcı, arzusunun yitik nesnesine olan saplantısını aşk olarak görür ve bu aşk da beraberinde sürgünlüğü getirir. Bu sürgünlük anlatıcının, bilinçdışında dölyatağını tüm hayatı boyunca "herşey"i olarak görmesini doğurur. Artık anlatıcı hayatını bu "herşey"ini telafi edecek nesneler aramakla geçirecektir.

Yukarıdaki alıntıda yer alan "fosil" anne rahmine bir eskilik atfetmektedir. Bu kullanımı şairin pek çok şiirinde görebiliriz: "En eski ölüleri andık/Ve bir batığı/Şimdi simgesi bir dirimin/Çok ihtiyar bir denizde" ("İhtiyar Deniz", *Atlas*, 375), "En yaşlı sudur, der ya Thales, en yaşlı şiirdir" (*Şairin Kanı*, 959), "Beni karanlık deniz diplerinde, çürük, ağır sularda ara/Yüzlerinde çocukların" ("Yıkılıveriyordu Geceme Düşerken Ağzın", *Deniz Eskisi*, 760). Şair denizin eskiliğini onu çürük, ağır, ihtiyar ve yaşlı sıfatlarıyla birlikte anarak ifade eder. Bu alıntılardan özellikle sonuncusu denizin eskiliğiyle ilgili olarak anlatmak istediğimizi açıkça ortaya koymaktadır. Kadın üzerinden anneye sesleniş olarak okuyabileceğimiz bu son alıntılarda anlatıcı-şair kendisini çürük ve ağır sularda, yani karanlık deniz diplerinde konumlandırır. Bu konum anne rahminin ifadesidir. Oysa anne rahmi son ikame değildir, o da ilksel

denizden bir önceki ikamedir. Anlatıcı-şair anne rahmini geçerek kendisini aracısız olarak ilksel denizde konumlandırmıştır.

İlhan Berk'in şiirlerinde anne imgesi sadece sembollerle ikame edilmekle kalmaz. "Delta" şiirinde olduğu gibi zaman zaman annenin kendisi denizle birlikte boy gösterir:

Durmuş denizi ölçmüştük
ve hâlâ oralarda adım güzeldi
durmadan bir ilkçağ göğünü ararlardı
annemin resimleri yalnızlığına ve sessizliğine varırdı.[129]

İlhan Berk, otobiyografik eseri *Uzun Bir Adam*'da annesinden bahsederken annesini resimlere benzettiğini söyler: "Onu resimlere benzetişim de, tanıma gelmeyişindendir."[130] Resim sembolü, çokkatmanlı okumada, yitirilmiş özdeşliğin bir ikamesi olarak değerlendirilebilir. Resim geçmişteki bir anın donmuş görüntüsüdür ve bu özelliğiyle bilinçdışındaki hareketsiz görüntülere yaklaşır. Bu durumda, anlatıcının dile getirdiği resimlerin yalnızlığı kendi bilinçdışındaki anne görüntüsünden başka bir şey değildir. Şiirde anneye ait görüntünün neden yalnız ve sessiz olduğu annenin, fallusu olan çocuğu yitirişiyle ilgilidir. Biraz önce bahsettiğim simbiyotik ilişki "çocuğun annenin fallusu olması"na işaret etmektedir. Gerçekte anne-çocuk ilişkisi karşılıklı çıkara dayanan bir ilişkidir. Bu ilişki bozulduğunda anne de fallusunu yitirmiş olur. Tekrar resim imgesine dönersek, anlatıcının zihnindeki anne görüntüsü, annenin çocuğu kültürün dünyasına kaptırdığı andaki görüntüsüdür. Denizle birliktelik sırasında, yani anne rahmindeyken, anlatıcının "adı(nın) güzel" olması durumu da anne-çocuk özdeşliğinin mutlu hatırasını içinde barındırır. "İlkçağ göğü" de yine, anneyle yaşanan bu yitirilmiş mutlu birlikteliğin anlatımıdır. "İlkçağ" deyişi bu ifadeyi zaman açısından güçlendirir. "Durmadan bir ilkçağ göğünü ararlardı" deyişindeki "arama", anne ve çocuğun yitirdikleri ilksel özdeşliği aramalarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Bu durumda yukarıda bahsettiğimiz "annenin resimlerinin yalnızlığı", bu arayışın sonuçsuz kaldığını gösterir. Çünkü doğası gereği bu arayış sonuçsuz kalmaya mahkûmdur; simbiyotik ilişki bir kez bitmiştir. Ne çocuk bir daha o denize dönebilecek ne de anne yitirdiği sözde fallusunu tekrar kültürün dünyasından geri kazanabilecektir.

İlhan Berk deniz sembolünü kullanırken, kadını zaman zaman "denizin kendisi" ya da "denizde olan" biçiminde şiirleştirir. "Deniz Eskisi", "I.

Balad" ve "Bir Kara Parçası" şiirlerinden alıntılanan aşağıdaki dizelerde, anlatıcı şair kıyıda, kadın ise "deniz"de konumlandırılmıştır.

Deniz kıyıları gibi vuruyordun[131]

Senin bir körfezindir, anaforlanır önümde.[132]

Uykumda bir karaymışım ben

Girmişim sana.[133]

Sevgilinin bedeninin bu dizelerde olduğu gibi yer yurt edinmesi, Otto Kernberg'e göre sevgilinin bedenini 'fethetme arzusu' ile ilişkilidir. Fethetme arzusuyla sevgilinin bedeni bir kişisel anlamlar coğrafyası hâline gelir. Öyle ki fantezide kurulan anneye ilişkin nesnelerle, ilk dönemin çok yönlü sapkın ilişkileri, sevgilinin bedensel parçaları karşısındaki hayranlık ve fetih ilişkisiyle yoğunlaşır.[134]

Kernberg'in[135] yorumu çerçevesinde, şiirde "kişisel anlamlar coğrafyası" hâline gelen sevgilinin bedenine yönelik anlatıcının yatırımının, cinsel olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim ilk alıntıdaki "deniz kıyıları gibi vurma" ediminin denizin dalgalarının karaya vurup geri çekilmesi anlatımına isabet ettiği açıktır. Bu durumda vurmak ve geri çekilmek eyleminin devinimini cinsel ilişkinin devinimine benzetebiliriz. İkinci dizedeki anlatıcının "önünde anaforlanan körfez" sembolü, kadın genital bölgesinin temsilidir ve anaforlanmak bu durumda cinsel bir davet olarak okunabilir.[136] Son alıntıdaki girmek edimi de açıkça cinsel ilişkiyi çağrıştırmaktadır.

Yine cinsel ilişkinin "denize dönüş" biçiminde kendisini gösterdiği bir örnek de "Ülke" şiirinde kendisini gösterir:

Şimdi ben mızrağımı isterim. Atı-

mı çekerler ülkene bir deniz vaktı

Ölü. Kalırım artık Yılgın Unulmaz.

Şimdi senin iç denizlerine çıkar

Beyaz gülü yıkıntımızın. İhtiyar.[137]

"Mızrak" sembolünün erkek cinsel organını çağrıştıran en belirgin sembollerden biri olduğunu daha önce dile getirmiştik. Yine aynı şekilde "at" sembolü de cinsel çağrışımı bol olan bir semboldür. Anlatıcı-şair atı ve mızrağı ile kadının "ülkesine bir deniz vaktı" dönmek ister. Bu istek anlatıcı-şairin bilinçdışına aittir, çünkü bilinçdışı anneye dönüş yollarının en

güvenlisinin başka bir kadınla cinsel ilişki olduğunun farkındadır. Yine de bu dönüş bir kez yitirilmiş anne rahmine tam bir dönüş değil, sadece bir telafidir. Anlatıcı-şairin "mızrağını alıp bir deniz vakti kadının ülkesine" gitmesi anne rahminin sadece bir telafisidir. Kendisini "ölü, yılgın ve unulmaz (onulmaz)" olarak görmesi bu telafinin son nokta olmaması, yine başka telafi yolları arayacak olmasındandır. Anneden ayrılmış olmak hem çocuk hem de anne için bir yıkımdır. Ayrılıktan doğan bu yıkım cinsel ilişkinin böylesi bir telafi anlamı kazanmasına neden olmuştur. Anlatıcı-şairin yıkıntısının "iç denizlere" çıkması "yıkıntı"nın anne rahminden, yani "iç deniz"den ayrı düşmenin bir sonucu olmasındandır.

Yukarıdaki örneklerin hepsinde de anlatıcının kendisini "kara", kadını ise "deniz" olarak kurduğunu görüyoruz. Kadının denizin kendisi olarak şiirleşmesi, Ferenczi'nin deniz sembolüne yüklediği anne-deniz özdeşliğiyle uygunluk gösterir. Anlatıcının kendisini karada veya kara olarak ifade etmesi 'dünyaya atılmışlığın' sembolüdür. Anneye dönüş arzusunun telafisi ancak "karanın denizle birleşmesi" ile mümkün olabilir. Bu birleşme başka bir kadınla girilecek seksüel bir ilişkiye göndermedir. Ancak bu şekilde sanrısal da olsa, anneye bir geri dönüşten söz edilebilecektir. Bu geri dönüş, bilinçdışı arzunun kendisini en güçlü biçimde ifade ettiği uyku hâlinde de söz konusudur. Uyku ve devamında rüya, ensest yasasının geçerliliğini yitirdiği tek alan olduğundan, cinselliğe atıf uykuda daha açık biçimde hissedilir:

Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum.

Yavaşça, yarı/kasığında uyanmayı belki de.[138]

"Kasık" şiirinden alınan bu dizeler, anlatıcının anneye dönüş arzusunu, toplum tarafından kabul edilebilecek en uygun biçimiyle telafi etmesine örnektir. Şiirde ilk bakışta anlatıcının ne istediğini bilmediği görülür. Anlatıcı "ne istediğini bilmemektedir" çünkü bilinçdışı arzu ile "gerçeklik prensibi" arasında sıkışıp kalmıştır. "Belki" "yeniden" deniz kıyısı olmayı ister, çünkü "denizin kıyısında olmak", kadının kıyısında olmak demektir. "Yeniden" ifadesi bu durumun yaşanmışlığını gösterir ki bu da geçmişteki anne-çocuk birlikteliğine, çocuğun bir zamanlar annenin denizinde yani rahminde olduğuna dair bir atıftır. Doğumla birlikte o denizden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamış, ilk çocuklukta denizin kıyısındayken gittikçe karanın içlerine yani yetişkinliğe, anneyi mutlak yitirişe doğru yol almıştır. İkinci mısradaki "yarı/kasığında uyanmak" deyişinin cinsel içeriği gözden

kaçmaz. Anlatıcı ilk mısrada olduğu gibi burada da anneye dönüş arzusunu telafi etme isteğini dile getirmektedir ama bu isteğin farkında değildir, çünkü anneye dönüş arzusu bilinçdışı bir arzudur.

Bu son alıntıyla bir önceki alıntılar arasında ortak olan çok önemli bir nokta vardır. Bu da, ister kendini "kara"nın içleri, ister deniz kıyısı olarak nitelendirsin, her durumda, anlatıcının denizin kendisi olmaktan kaçındığıdır. Bu nitelik İlhan Berk'in deniz sembolüne yüklediği en özgün anlamdır. Deniz daima arzulanan kadının bir sembolüyken, anlatıcı sanki bu arzusunun asla "denizleşerek" gerçekleşemeyeceğini düşünür gibidir. İlhan Berk'te, deniz olmaktan kaçınma motifinin, ensest arzusunun ve ilksel kaygının doğasından kaynaklandığını düşünüyorum. Anlatıcının arzusu denizin kıyısında düğümlenir ve daha öteye, denizin içlerine doğru gitmez. Çünkü denizin içi ilksel kaygı dediğimiz, doğum travmasının bilinç düzeyine çıkması demek olacaktır. Dahası denizleşmek, anne imgesiyle seksüel bir ilişkinin de çağrışımı olduğundan, bilinci tehdit etmektedir. Dolayısıyla deniz, İlhan Berk'in şiirlerinde anlatıcıyı çeken bir sembol olsa da, bu çekim anlatıcıyı ancak bir deniz kıyısı olmak veya denizin içinde kara olarak var olmaktan öteye götürmez.

Türk şiirinin önemli şairlerinden birisi olan ama şiirinde her zaman deneysel bir itici gücü de var etmeyi başaran İlhan Berk, pek çok simge ve sembolü şiirlerinde oldukça özgün bir biçimde kullanır. Bu sembollerden "deniz" yukarıda göstermeye çalıştığım gibi özellikle üzerinde durmaya değerdir. Bu makale çokkatmanlı okumalardan sadece birisine işaret etmekte ve şiirin anlamını sabitlemekten ziyade farklı okumalara açıklığını ortaya koymaktadır. Şair deniz sembolünü çoğu kez kendisinin ötesinde ve kadınla ilgili olarak kurar. Yine genellikle deniz ve su bir "eskilik" ve "yitirilmiş zaman"la birlikte şiirleşir. Bu nitelikleri psikanalatik yorum çerçevesinde ele aldığımızda karşımıza "yitirilmiş anne-çocuk birlikteliği" ve "anne rahmi" çıkmaktadır. Bu bakımdan, şiir anlayışının da sağladığı imkânlar sayesinde, deniz sembolü "anneye geri dönüş arzusu"nun bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Aşkî Karanlık:

Turgut Uyar’ın “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*”nda

Gece, Aşk ve Deneyim[139]

Fatih Altuğ[140]

Aşk, sevgilinin ta ötesine de gider. İşte, bu sebeple,

yüzden karanlık bir ışık süzülür. Bu ışık, yüzün ötesinden,

henüz olmayandan, asla yeterince gelecek olmayan,

olanaklıdan daha uzak bir gelecekten gelmektedir.

Emmanuel Levinas

Bir mucizeyi beklemekten başka çaremiz yoktur. Ancak mucize, hep beklenmedik bir anda, an-sız-ın (an yokmuş gibi, anı aşarcasına), birdenbire gelir ve bizi âciz bırakır. Gittikçe bir kapanıma dönüştüğünü düşündüğümüz bir hayatın içinde yepyeni bir açılım oluşturacak bir mucizeyi davet edebiliriz; ama ister davet edelim, ister varlığına bile inanmayalım, ona yalnızca maruz kalırız, onun karşısında âcizizdir. Mucize karşısında acziyet, en çok hayatından memnun olanlarda, kurulu düzenin kahramanlarında açığa çıkar. İnsanın kendisine dair bütünsel imgesinde bir yamukluk, pürüzsüz olduğunu varsaydığı yüzeyinde bir çizik, varlığında/tamlığında bir yarık oluşturur mucize. Yerleşik düzenin, içine doğulanın, zaten-hep-orada olacağından emin olunanın aczini görmek, insanın fiziksel olarak yer değiştirmeden yaşadığı bir göç deneyimini doğurur. Aynı yerdesinizdir ama her şey yerli yerinde değildir; önceden zaman çizgisel olarak o güzel, o tasarlanmış geleceğe doğru ilerlerken artık çığırından çıkmıştır. Mucizeyle yerinden edilen göçmenlerin mucizeye tepkileri ayrı ayrıdır: Kimi göçmenler, eski yurtlarını âciz hissetmelerine yol açan mucizeye hınç duyarak –sanki varlıklarının eski sayfaları hiç yırtılmamış gibi– tamlıklarını yeniden kurmaya çalışırken, kimileri mucizeye kapılıp onun yırttığı sayfaları kökünden koparak hıncı geçmişlerine yöneltir; çoğu göçmen ise bu ikisini de başaramaz, sürekli bir göçün, müphemiyet denizinin ortasında bulur kendini, tamlık adasında varlık bulamaz.

Odağına Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabını alan bu yazı, üç mucizenin kesiştiği, bitiştiği, çakıştığı, çeliştiği ve birbirini ertelediği bir cümbüş ânı hakkındadır. Türkiye toplumunun modernlik mucizesi, Türkçe şiirin İkinci Yeni mucizesi ve aşk mucizesinin bir arada ele alınmasını mümkün kılan bu tarihsel an, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabının yayımlandığı yıl olan 1959'dur. Edebiyat tarihi açısından bakıldığında 1959, bir patlamanın tam ortasına işaret eder. 1958-1960 yılları arasında günümüzde yenilikçi anlatının ve modernist şiirin temel eserleri olarak kabul ettiğimiz kitapların art arda yayımlandığını görürüz. Birkaçını sayayım: Yusuf Atılgan *Aylak Adam*, Onat Kutlar *İshak*, Tahsin Yücel *Düşlerin Ölümü*, *Mutfak Çıkmazı*, Vüs'at O. Bener *Yaşamasız*, Adnan Özyalçıner *Panayır*, Leyla Erbil *Hâllaç*, Ülkü Tamer *Soğuk Otların Altında*, Cemal Süreya *Üvercinka*, Ece Ayhan *Kınar Hanımın Denizleri*,

Edip Cansever *Umutsuzlar Parkı*, *Petrol*, İlhan Berk *Galile Denizi* ve *Çivi Yazısı*.[141]

Bu modernist infilakın en önemli oluşturucularından birinin Türk modernleşmesinin 1950 sonrası aldığı özel biçim olduğunu düşünüyorum. Çok partili demokrasiye geçiş, toplumsal akışkanlığın artışı, sermayenin dolaşımının hızlanması, şehirle taşra arasındaki sınırların belirsizleşmesi, geçişkenliğin artması, şehrin heterojenleşmesi gibi ifadelerle niteleyebileceğimiz bu modernlik biçimini, günümüzde “Japon mucizesi” ya da “Doğu Asya mucizesi” gibi tamlamalarda kullandığımız şekilde “1950 mucizesi” olarak adlandırabiliriz. Bu noktada, “mucize” ifadesinin zorunlu olarak olumlu bir içeriğe sahip olmadığını, temel semptomunun içine doğduğu durumda bir yarık oluşturup artık mucize-öncesinin eskisi gibi devamına imkân vermemesi olduğunu belirteyim. Mucize; şok, sürpriz, travma, dehşet, kıyamet gibi biçimlerde belirebilir; ne şekilde belirirse belirsin mucize-öncesini yerinden eder, çığırından çıkarır.

Mucizenin sadmesi, simgesel düzenin boşluğuna gelir. Mucize, önceki simgesel düzenin temsil edilmesine, var olmasına, dile gelmesine izin vermediği, bir boşluk olarak gördüğü, karanlığa terk ettiği madunları devreye sokabilme, çığırından çıkan simgesel düzenden sonra yeni bir çığır açabilme imkânıdır. Ancak bu imkân, tam anlamıyla hiçbir zaman gerçekleşmez; içine doğduğu durumun en karanlık noktasına kadar sirayet eden bir doluluk hiçbir zaman kurulamaz; daima adlandırılamayan, boşlukta kalan, temsil edilemez bir şey kalacaktır. Yapılabilecek tek şey, gizil-özne konumlarını içeri sokabilmek, içerinin denetimini sarsmak ve bu süreci mütemadiyen tekrarlamaktır. Bu da mucize gerçekleştikten sonra ona sadık kalan öznelerin teşebbüsleri ve mucizede sebat göstermeleriyle inşa edilen yeni bir hakikatle olur. Burada özneler, madunları kurtaran, onları temsil edilebilir tebaaya dönüştüren bilinçlendiricileri ya da yasa koyucuları değil de mucizeyle âcizleştikten sonra açığa çıkan boşluğun sonsuz ve tasarlanamaz imkânına inanan, o imkâna bir yanıyla maruz kalırken diğer yanıyla onun tekilliği ve başkalığıyla diyalojik bir ilişki kuran öznedir. Her şeye kâdir, “baş”ına buyruk özne değil de ötekine/“başka”sına buyruk/tâbi özne.

Bu bakımdan 1950 mucizesi yeni bir çığır açmıştır, yanında da karşısında da olanların kabul ettiği üzere hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı bir dönemi başlatmıştır. Önceki düzenin susturduğu kimi madunları devreye sokarak, özneleştirerek bir umut potansiyeli doğurmuştur; ancak bu açılımı

sürekli kılamayarak, zamanla kendisini kapalı bir simgesel düzene dönüştürerek mucizevi etkisini kesintiye uğratmıştır. Muhafazakârlıkla kapitalizm arasında kendine özgü olarak kurduğu ve Türkiye'de sağ siyasetin en güçlü damarını oluşturacak olan simgesel düzeninin, yarattığı boşluğa sırtına dönmesi, geçişken toplumsal sınırların, yerini gün geçtikçe sızdırmaz bir sınır kontrolüne bırakması, heterojen bir yapısı olan ancak yeni simgesel düzene karşıtlıkta birleşen grupları doğurmuştur.

İşte modernist anlatı ve İkinci Yeni şiirinin infilak anı, tam da bu kapanımın en şiddetlendiği, düzenin dilindeki şiddetin her yere sirayet ettiği ana denk düşer. Bir yandan yeni simgesel düzenin oluşturduğu öznelerdir bu yazarlar, onun sayesinde var olmuşlardır ancak diğer yandan bu düzen onları kendisine tâbi kılmak istemektedir. Öznelik ve tâbilik arasında kalmışlığın yarığı yepyeni bir şiirin fışkırmasının zemini olmuştur. Bundan sonra Türkçe şiirde alınan konumlar, İkinci Yeni'ye göre düzenlenir olmuş; İkinci Yeni bir travma, sonraki kuşakların hesaplaşması gereken bir şiir mucizesi olmuştur. Orhan Koçak, bu şiiri şöyle niteliyor:

> İkinci Yeni, bireyin bütün'den ayrılması ile dilin bulanmasını aynı deney olarak yaşadı: Özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlam hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir *mucize*, bazen de bir *lanet* gibi üstlendi. [142]

Şimdi bu mucizenin Turgut Uyar'ın şairliğindeki ve şiirindeki tecellilerine geçebilirim. 1958'de taşradan şehre yerleşen Turgut Uyar yaşadığı dönüşümü şöyle anlatıyor: "Demokrat Parti'nin yarattığı para *patlama*sına değinmek gerekir. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, *sarsılma*sına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir *sarsıntı* geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum."[143]

Alıntıdaki patlama, sarsıntı, sarsılma gibi mucizevi kelimelere dikkat edelim. Aynı dönemde Uyar'ın önceki simgesel düzenin en önemli kurumu olan ordudan istifa edip sivilleşmesini de eklediğimizde Uyar'ın yaşadığı şoku daha iyi anlamlandırabiliriz. İlk iki kitabı *Arz-ı Hâl* ve *Türkiyem*'den sonra şiir anlayışını değiştirmesini ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerin ortaya çıkışını bu şokla bağlantılandırabiliriz. Kendisi süreci şöyle anlatıyor: "Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremin

değiştiğini görmemdi. *Birdenbire* kentleşen dünya, *birdenbire* karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu."[144]

O hâlde Turgut Uyar'ın konumunda bir müphemiyetin bulunduğunu söyleyebiliriz. 1950 mucizesi, "Orhan Veli şiiri" diye adlandırılan şiirsel dilin tutulmasına neden olur. Neon lambalarının ışıltısı eski dili âcizleştirir. Mucize eskiyi geçersiz kılar ama tam anlamıyla şairi sarıp sarmalayamaz; ne eskinin dilini ne de mucizenin dilini konuşabilir şair. Geriye tek bir konum olarak mucizenin içinde, mucizenin sayesinde ve mucizeye rağmen kekelemek kalır. Kekeleyen şair, mucizenin konuştuğu anlar kadar sustuğu anları da dile getirme, dahası daima dile getirilemeyecek olarak kalacak bir şeyin var olduğunu dile getirme derdindedir. Kendini her yerde ve her zaman geçerlilik olarak tanımlayan mucizenin işlemediği anları da dile getirmeyi mümkün kılar bu kekemelik anı. Mucizelerin göz aldanması, ışık oyunu ya da yalnızca bir neon lambası olabileceğinin akla ve dile getirildiği andır bu: şahane tereddütün anı.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda mucizenin inşa ettiği yeni hakikatle ilişki bu şahane tereddütün sarkacında gerçekleşir. Evet, yeni hakikat şiirin öznesinin ısınamadığı bir hakikattir:

> Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında
>
> Büyük otellerin önünde garipsiyorduk (113).[145]

Bu hakikatin işlediği gün,

> Yalanlı dolanlı alçak doğruca yaşanmamış bir
>
> Bir gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gündür (129).

Kalabalık her tarafı sarmıştır:

> Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz kalabalık
>
> Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık (124)

Kuşatılmışlık, sarılmışlık, çevrelenmişlik, kendi olmaya imkân vermeyen sonsuz bir alan oluşturmuştur; "büyük ev ablukada"dır. Her şeyin yerli yerinde olduğu, kişinin yersizliğine izin vermeyen bu düzen ironik bir dille şöyle betimlenir:

> Göğe baktım yerli yerinde/Haydutlar dalavereciler yerli yerinde/Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle/İyi dedim içim rahatladı/Düzen bozulmamış dedim sevindim/Tenhaca bölgelerinden bir şehre girdim/(Ben herkese varım/Başka türlü olmuyor

> inanmayın)//Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim/(Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir/Utanılacak bir şey yoktu kimse anlatmalıyım)/Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez/Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara/Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara/Yalana dolana itliklere keten elbiselere (186).

Buraya kadar anlatıldığı şekliyle düzen, kişiyi kapatan, açılmasına kendini gerçekleştirmesine, kendisi olmasına izin vermeyen boğucu bir ortam gibidir; ancak bu düzen aynı zamanda arzunun güzergâhıdır, şiirsel benin kapılmaktan korktuğudur; bir anlık gafletle bu düzene dâhil olduğunda kendini kaybedebilir, düzen onu çağırmaktadır:

> Kadınların eteklerine bakmıyorum hiç/Sağıma soluma bir baksam biliyorum sapıtmak işten değil/Bir baksam ertesi gün kimbilir nerede olurum/Uzak şarkıları dinliyorum sıkı sıkı âşık oluyorum/İyi niyetle merhaba ağaçlar evler bildik bulutlar/Öğrenciler memur kişiler bana benzeyenler/Ben kaçmaya çabalıyorum hoşnut muyum/Siz kaçtığınız yerde hoşnut musunuz (123).

Bir başka dizede ise aynı izlek şöyle görünür:

> Bir karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem
>
> Ertesi gün kimbilir nasıl yaşarım (124).

Kendisi ile düzen arasındaki yarığın kapanmasını arzular kimi zaman, hayatın asli zorluğundan kurtulsa, bu düzen onu temizlese, arıtsa, o da diğer insanlar gibi düzenin akışına dâhil olsa ne güzel olur:

> Sonunda şehre vardım gökyüzüne fişekler atıyorlardı/Bir kalabalık vardı sarıydı utanmazdı geçkindi/Böylesi daha yakışıyor bildiklerime/Gün doğsun bir arınayım istiyorum/Güneş tozlu caddeler kaygılarım beni bir arıtsın istiyorum/İşte tam böyle istiyorum (173)

Ancak tam böyle olmaz hiçbir zaman, hep bir engel çıkar; bu engel kendisidir insanın: “Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı.” (172)

İnsanı, kendini kandıramadığında, uyum sağlayamadığında, kalabalığın ve düzenin doluluğunda kendine yer edinemediğinde, bekleyen sıkıntıdır. Onu çepeçevre saran simgesel düzen ile bir türlü kanmayan kendiliğin arafında ikamet etmekte olan bu sıkıntı, bir kapanım olduğu kadar yaratıcı

bir süreçtir de. Bir açılım imkânıdır, direniş için gerekli enerjinin toplanmasıdır. Bu enerji, bu sefer simgesel düzenin boşluğuna doğru harcanır. Nasıl mucizenin hakiki olabilmesi için kendisinden önce gelen düzenin içeremediği boşluktan hareket etmesi gerekiyorsa, şairin benliği de maruz kaldığı mucizeyi aşmak için o mucizenin boşluğuna doğru hareket eder. Sıkıntının peygamber edici etkisi "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" şiirinde şöyle gösterilir: "Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız yahut o *boşluk* duygusuna kapılınca, Nâsıralı İsa'yı peygamber eden budur, *güneş* altında yalnız kalınca korktu, peygamberliği işte bu yüzden. Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti."(143)

Görüldüğü gibi düzenin doluluğunda yer bulamayan, boşluk duygusuna kapılan kişi çektiği sıkıntıyla düzenin ötesinden, henüz-düzen-olmayandan, düzen tarafından öngörülemeyenden haber getiren[146] bir özneye dönüşmektedir. Ancak başka bir ihtimal daha vardır: Düzenin içinde ikamet eden somut bir kadına tutulabilmek. Burada Turgut Uyar şiirinde dişil olanın tezahürlerinden biri karşımıza çıkmaktadır: Hem düzenin içermediği hem de istense de içerilemeyecek olan.

Ancak bu noktada yukarıdaki alıntıda yalnızlığı niteleyen durum olan "güneş altında" olmaya odaklanmak istiyorum. Güneş, bu şiirlerde sıkça karşımıza çıkan ve genelde olumsuz niteliklerle ilişkilendirilen bir kelimedir. Örneğin "Geyikli Gece"de şiirsel benin "biz" diye söz ettiği topluluğun düşmanıdır güneş: "Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı" (111) "Meymenet Sokağı'na Vardım" şiirinde dosya düzenlemekten ibaret sıkıcı bir hayatı olan memurun, hayalini kurduğu geleceğin somutlaşmış hâli olan Meymenet Sokağı'nda, memuru ablukaya almış boğucu düzenin *eskimiş* güneşi, yerini hayat veren *dipdiri* ışıklara bırakmaktadır. Güneş ışığının düzenine uymak zorunda olmayan körler yüceltilir aynı şiirde:

> En uzakta körler vardır aşkolsun derim onlara
>
> Tutarlar güneş ışığını maviye boyarlar yahut mora (125)

Düzenin doluluğundan/gösteri(s/ş)inden faydalanamayanları temsil eden körler, burada dışarıda bırakılmalarının, içerilmemelerinin doğurduğu kapanımla değil de açılımla sunulurlar: Işık düzenine maruz bırakılmadıkları için mavi ya da mor bir ışık tahayyül edebilmektedirler.

“Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı” şiirinde ise bu sefer ışığa gelmeyen, ışığın sızamadığı, var edemediği şey, şiirsel bendir:

Bir ışık boydan boya yolu donattı

Ortada ben yoktum şaşırdım (178)

Barbara Bolt, ışığın maddeyle ilişkisinin modern dünyadaki kurucu rolüne değindiği makalesinde, ışığın birbiriyle bağlantılı işlevlerine “ışık” tutar. Modern düşüncede, başka bir deyişle *aydın*lanma düşüncesinde, ışık bilginin kaynağıdır; evrensel olarak ulaşılması gereken bir hedeftir; öznelliğin dilinin temeline biçim verir. İçerik ve biçim ayrılığı nesnelerin üzerine ışık düşürülmesi yoluyla kurulur. Işık, bütünleşik bir dünya görüntüsü yaratır ve varlıkların biçimini okunaklı, sarih hâle getirir. Bu durumda ışık, biçimle, bilgiyle ve özneyle bağlantılandırılırken; karanlık, maddeyle, bilinmeyenle ve ötekiyle yan yana getirilir.[147]

Bolt’un fikirleri ile Turgut Uyar’da ışığın ve güneşin kullanımlarını birlikte düşündüğümüzde ışığın, simgesel düzenle yakın ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Işık, bir tamlık, bütünlük ya da doluluk kurgusu oluşturmayı amaçlayan, maddesini aydınlatmak isteyen, boşlukta kalan ötekinin başkalığını silerek, ondan gelen cevaba kayıtsız kalarak, ötekinin sorusunu yanıtsız bırakarak ötekini bilgi nesnesine dönüştüren, başka türlü bir hayat imkânı vermeyen simgesel düzene işaret etmektedir.

Güneşin düzeni temsil ettiği bu simgeler evreninde, gece de başka türlü bir hayat imkânını, yeni bir açılım sağlayacak mucizeyi temsil etmektedir. Bu kullanımın cisimleştiği şiirlerden biri “Geyikli Gece”(111-113) şiiridir. Geyikli gece, düzenin ulaşamadığı bir yok-yerdir ya da yok-zamandır:

Biliyorum gemiler götüremez

Neonlar ve teoriler ışıtamaz yanını yöresini.

Geyikli geceyi bulmadan önce çocuklar gibi korkan “biz”/simgesel düzenin garipleri, ya doğrudan düzenin içinde düzenle çatışarak ya da onun boşluğuna gizlenerek geyikli geceyi şehre karşı savunur:

> Geyikli geceyi hepiniz bilmelisiniz/Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda/*Güneş*in asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan/Hepimizi *vakit*ten kurtaracak//Bir yandan toprağı sürdük/Bir yandan kaybolduk/ Glâdyatörlerden ve dişlilerden/Ve *büyük şehir*lerden/Gizleyerek yahut döğüşerek/Geyikli geceyi kurtardık (111).

Düzene maruz kaldığında, *kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında/[b]üyük otellerin önlerinde garips*eyen geyikli gece ahalisi, onları düzenin vaktinden kurtaran geyikli geceye “bilir bilmez” vardıklarında, orada var olduklarında, özneliklerini de icra etmeye başlamışlardır: Yukarıda görüldüğü gibi artık edilgen bir gariplikten çok döğüşen ya da gizleyen, toprağı süren ya da kaybolan kimsesiz ama umutlu bir konuma geçilir. Geyikli gece varılmış bir mükemmellik mekânından çok umut potansiyelini canlı tutan bir yerdir. *Eskimiş şeylerle avunam*ayan ahalisinin, yepyeni bir hayat umudunu ve aşk temennisini canlı tutmasını sağlayan yer-zamandır. Burası imkânsızın tecelli edebileceği umudunun yer-zamanıdır: *Uzanıp kendi yanaklarından öp*ebilirsin burada. Burası, Maurice Blanchot’nun “öteki gece”sidir:

> *Öteki* gece hep ötekisidir ve onu işiten kişi başkası olur, ona yaklaşan kişi kendinden uzaklaşır, artık ona yaklaşan kişi değil de ondan yolunu çeviren, şuraya buraya giden kişidir. İlk gecenin içine girip, onun derinliğinin en dibine doğru, öze doğru gözüpekçe ilerlemeye çalışan kişi, belli bir anda *öteki* geceyi işitir, kendini işitir, kendi yürüyüşünün durmadan çınlayan yankısını işitir. Yürüyüşü sessizliğe doğrudur ama yankı sessizliği ona fısıldayan uçsuz bucaksız olarak boşluğa doğru yansıtır ve boşluk şimdi onu karşılamaya gelen bir varlıktır.[148]

Yalnız buraya kadar söylediklerimizden yola çıkarak gün ile gece arasındaki şiirsel ilişkiyi, ışığı sızdırmaz bir ikili karşıtlık olarak kurmayalım. Gece, günün/ışığın tüm olumsuzluklarının yok olduğu ideal bir mekân, muazzam bir ütopya değildir. Gece, sınır deneyimidir, simgesel düzenin aşılmasıdır, ışığın ihlal edilmesidir. Ancak bu deneyim sonlandırılabilir, tasarlanabilir, projelerle aydınlatılabilir değildir. Gecede özne imkânsızına yönelir ama bu yönelim daima sürecektir. Özne bir yandan imkân dâhilindedir, diğer yandan da ışığın düzeninin imkânlarını ihlal etmeye yönelimlidir. Bu bakımdan, her türlü olumsuzluğun aşıldığı bir an yoktur; özne, hep ikiye bölünmüştür, yarılmıştır.

Gecenin mucizevi varoluşu, düzenin boğuculuğunu ihlali bir anlığına ya da ansızın mümkün kılmasına kılar ama aynı zamanda özneyi dehşete düşürür. Düzeni, yasayı, yasağı aştığında özne, anonimliğe maruz kalır. Levinas, *il y a* diye adlandırdığı bu duruma dair şunları söyler:

> Olmanın anonim akışı her türlü özneyi, kişiyi ya da şeyi ele geçirir, istila eder. Varolanlara ulaşmamızı sağlayan özne-nesne ayrımı, genel olarak olmaya ulaştığımız bir düşünmede hareket noktası olamaz.
>
> Eğer deneyim terimi ışığın tümüyle dışlandığı bir durum için kullanılamaz olmasaydı, gece tam da *il y a*'nın deneyimlenmesidir diyebilirdik.
>
> Şeylerin biçimleri gecede silinip gittiğinde, gecenin karanlığı –ne bir nesne ne de bir nesnenin niteliği olmayan gecenin karanlığı– bir mevcudiyet işgal eder. Geceye mıhlanmışızdır ve hiçbir şeyle meşgul değilizdir.[149]

O hâlde bir başka açıdan bakıldığında özne olmak demek, *il y a*'dan çekip çıkarılmış olmak demektir; gecenin anonimliğinde bir isim olmaktır.[150] Bu durumda, gece bir yandan gündüzün düzenini aşan yanıyla özne için ihlal mekânıdır/zamanıdır ancak gece düzenle birlikte, özneliği de aşar, alaşağı eder. Hâlâ ben diye konuşan birisi varsa, bu kişi tamamen geceye dâhil olamaz.

Yukarıda andığımız nedenlerden dolayı Turgut Uyar şiirinin öznesinin konumu gece ile gündüz arasındaki müphem eşiktedir, sınırdadır. Gündüzün düzeninin ideal öznesi olmayan, o düzene tâbi kılınamayan bu özne, düzenin içinde konumlanmış boşluktadır. Bir yandan ancak bir düzenin içinde varolabilir, imkânının koşulu düzendir, yasadır; diğer yandan gecenin imkânsızına, *bütün mümkünlerin kıyısına* (201) yönelmiştir. "Geyikli Gece"yi hatırlarsak şiirin "biz"i, geyikli geceye geçmekle şehri ya da gündüzü terk etmez, geyikli geceden önce şehirden korkan garipler kendi yanaklarından öpebilme gücüne sahip oldukları geceye *bilir bilmez* maruz kaldıktan sonra artık şehirle/gündüzle/düzenle savaşan umutlu özneler olmuşlardır. Gündüzün vaktinden kurtulmuş ama vakitsizliğin anonimliğinde değil de başka bir vaktin içinde kayıtlı olan bu özneler, artık görmezden gelinmezler, isterlerse kendileri gizlenir. Bilirler ki *vakit yok birazdan hepinize/o önüne durulmaz gece olacak*.(165)

Herkesin unuttuğunu hatırlayan (112) bu öznelerden karanlık bir ışık süzülür. Simgesel düzenin *eskimiş güneş*inin ısıtmadığı madunlar, *geyikli gece*nin sarıp sarmalayan, kuşatan karanlığına maruz kaldıktan sonra simgesel düzene *dipdiri ışık*lar arz eden özneler olurlar. Ancak bu durum ancak varsayımsal olarak kurulabilir. Yoksa şiirdeki kişiler madunlukla

öznelik, ışıkla karanlık, sıkıntıyla umut arasında salınıp dururlar. Bu bakımdan birçok şiirde karşımıza çıkan tel cambazı, bu salınımın denge anını arayan, sürprizlere ve şoklara açık bir yaşamda her an, tekrar be tekrar ipin üzerinde durmaya çalışan kişiliğiyle temsil edici bir niteliğe sahiptir. Bu tip bir özne, *o karanlıklarda kalmış yaşamak yerlerini çıkartır gösterir*; *o her şeyin birden serpilip ortaya döküldüğü gelişeceği gizlide kalmış uçların bir bir belireceği günlere* (131) inanır. Artık olumlanan nitelik loşluktur. Tamamen karanlıkta kalmak imkânsızdır, var olmak ışığı zorunlu kılar; karanlık bir ışığın hüküm sürdüğü olumlu özne, karanlığına sırtına dönemeyen, gölgesinden kaç(a)mayan, gecenin simgesel düzenin boşluğu olduğunu bilen, düzenin doluluk sınırlarını kabul etmeyip, her an yeni imkânlar, gizlide kalmış uçlar sun(ul)an loş-öznedir.

Simgesel düzenin otoritesinin reddedildiği bu öznelikte, tek otorite geceleyin ortaya çıkan içsel yaşantı, başka bir deyişle deneyimdir. Deneyim sözcüğünün Batı dillerindeki etimolojisini çözümlerken Philippe Lacoue-Labarthe, sözcüğün kökensel ve kavramsal olarak hem açılma, karşıya geçme, aşma hem de tehlikeye sokma, riske girme anlamlarını barındırdığını dile getirmiştir.[151] Yukarıda göstermeye çalıştığımız gibi şiirsel benin geceye yönelmesi, kendi uçlarına, gölgede kalmış yanlarına, imkânsızına uzanma teşebbüsüydü. Burada hem kendini sunma hem de bu yaşantıya maruz kalma söz konusuydu. Gece bir imkânsızın imkânını vadettiği gibi dehşet de uyandırıyordu, mutlak gece özneliğin alaşağı edildiği tekinsiz, ürkütücü, kaygı verici bir anonimlikti. O hâlde, deneyim kavramı Turgut Uyar'ın öznesini kavramak için açılımlar sağlayabilecek bir imkânı içinde barındırmaktadır. Kavramın kökensel anlamını hatırlatarak yola çıkan Zeynep Direk, deneyimi şöyle adlandırıyor:

> Deneyim (*expérience*), orijinal anlamıyla düşünüldüğünde, dışarıya, başkalığa doğru bir gidiş, tehlike ve macera içeren bir yolculuktur. Ancak, deneyimi kavramın hâkimiyeti altına alan entelektüelist felsefe, bu yolculuğu, tikel başkalıkta eninde sonunda ona kendi koyduğumu bulduğum bir programa dönüştürmüştür. Başkalığın deneyimi, bu yolla onu bana indirgemektir. Radikal anlamda bir deneyim, Ulysses'in başına gelen onca maceraya rağmen evine dönüşünden çok, İbrahim'in bilmediği bir yere gitmek için yurdunu bir daha geri dönmemecesine terk edişine benzer.[152]

Turgut Uyar'ın şiirinde şu ana kadar kavramaya çalıştığımız öznenin İbrahimîlik ile Ulyssesvarilik arasında ikamet ettiğini düşünüyorum. Bir yanıyla simgesel düzen tarafından abluka altına alınmış özne, başkalığa doğru giden, tehlike ve macera içeren bir yolun yolcusudur, güzergâhları belirlenmiş otobüslerden inip sevgilisine *dönmeyeceğimiz bir yer beğen başka türlüsü güç* (133) diyen, yerin sınırlarını göğe bakmakla aşmak isteyen ya da göğün çağrısına uyan öznedir. Ancak diğer yanıyla da başkalarının alanından çekilerek eve, odaya kapanmak isteyen, toplumun arzu da uyandıran düzenine kapılmamak için toplumsal deneyimden sakınan, böylece evin imkânsızlığına değil de var olan imkânlarıyla eve kapanan, toplumun ötesine değil de berisine düşen bir özne olabilmektedir. Gecede imkânsızıyla, ucuyla, gölgesiyle içsel bir tecrübeye giren Turgut Uyar'ın şiirsel ben(ler)inin temel hâllerinden biri bilmemektir. "Bilenler, bilinen bir ufkun ötesine geçemezler." Pek bir şey bilmeyen acemi özne, toplumdan, ahlaktan, bilimden kaynaklanan otoritelere kendini kapatır, kendini iç deneye açarak her türlü değer ve otoriteyi ona teslim eder. İnsanın imkânlarının ucuna gittiği bir yolculuktur bu.[153]

Turgut Uyar'ın "Efendimiz Acemilik" yazısı, bilmeme hâlinin şairlik deneyimindeki önemine vurgu yapar. Uyar, ustalığı bir çıkmaz olarak görür: "Usta olmak için ister istemez bir yön, belirli bir gidiş tutturmak zorundasınız. Okuyucu sizin bir önceki havanızı bilmeli, alışmalı size. Yani şiirinizde ne okuyacağını aşağı yukarı kestirmeli."[154] Görüldüğü gibi Uyar'a göre ustalık, radikal deneyime kapalı, hem yazılması hem de okunması bakımından tasarlanmış, kurulmuş bir güzergâhın söz konusu olduğu, kendini riske sokmayan, başkasına açılmayan, şiiri, hayatı bilgi nesnesine dönüştüren bir şairlik hâlidir. Buna karşın acemilik ise:

> Hâlbuki acemilik. Efendimiz acemilik. Bir taş alacaksınız. Yontmaya başlayacaksınız. Şekillenmeye yüz tutmuşken atacaksınız elinizden. Bir başka taş, bir başka daha. Sonunda bir yığın yarım yamalak biçimler bırakacaksınız. Belki başkaları sever tamamlar. Ama her taşa sarılırken gücünüz[,] aşkınız, korkunuz yenidir, tazedir. Başaramamak endişesinin zevki[y]le çalışacaksınız.[155]

Bu acemilik telakkisinde, üslubun, alışıldığın, planlanmış bir hayatın olumsuzlandığı görülür. Acemi, "Arapça bilmeyen, barbar, İranlı" anlamlarına gelen acem sözcüğünden türemiştir. Acemin de kökü '*acm*'dır; ağızda geveleme, çiğneme anlamlarına gelir.[156] Turgut Uyar'ın acemi

öznesi, henüz bilinmeyen bir toprak için vatanını terk eden, nehri geçmekle dili de değişen İbrahim’in deneyimine yabancı değildir. Acemilik, dilsizlik ya da tamamen toplum dışılık değildir; üvey bir dilde konuşmak, o dilde kekelemektir. Toplumun içinde topluma yabancı olmaktır, içle dış arasındaki tekinsiz sınırda dolanmaktır. Yukarıdaki alıntıda taş, görünüşte acemi öznenin nesnesi gibidir; yontulacak, farkı silinerek benim hükümranlığıma dâhil olacak nesne. Ancak alıntının sonunda taş yontulacak değil de sarılınacak bir başkası olur. Her sarılışta yepyeni bir yurda geçilir, eski yurttan öğrenilenler, geçmişin verdiği tecrübe, özenle süslenmiş üslup gibi meziyetler geçerli değildir acemilikte. Yenilik, tazelik, indirgenemezlik, yarım kalmaya mahkûmiyet vardır. Dolayısıyla bir deneyim formülleştirilemez, başkasına aktarılamaz, kıssasından çıkarılacak hisseler her defasında farklı olur ve kıssada hisseyi aşan bir yan hep bulunur. Uyar, acemiliği efendisi olarak görürken sakınımlı bir dille deneyimin tekilliğini vurgulamayı ihmal etmez:

> Gelin böyle yapın demiyorum. Durduğum yerde kalmaktan korkuyorum. Şiir bir sanat olayı değildir. Bir yaşama çabasıdır önce. Yaşadığımıza tanıklık eder. Her gün yeni bir dünya içinde, her gün yeniden ve başka etkilerle duygulanan insan, her gün bunları yeni biçimlerle söylemelidir.[157]

Bu gecesel ve tekil deneyim, geçmişten gelerek bugün içinden geleceğe, yeniye, olmayana, bilinmeyene açılır. Turgut Uyar şiirinde aşkla ve umutla bakılan, deneyim anında karşılaşılmak istenen gelecek, beklenir, tahmin edilebilir, saatte, takvimde görülebilir gelecek zaman değildir; hiç beklenmezken de geliverebilen, ansızın gelebileceği gibi, “hiç de gelmeyebilir” bir gelecektir. Güvencelerin, kesinliklerin, huzurun olmadığı bir deneyim hâlidir bu. Bu noktada Turgut Uyar’ın deneyim ve başkalık karşısındaki tutumu ikiye ayrılır. Toplumsal hayatın, benden başkalarının yaşantılarının müphemiyeti öznenin yuvasını yerinden edecek, onu can evinden yaralayacak bir deneyim alanı olarak görüldüğü için ondan sakınılır. Burada içselliği vurgulanan deneyim bünyesi gereği toplumsal kurallarla, görgüyle, başkalarının yaşanmışlık bilgisiyle çarpışır. Tamamlanmış ve şiirsel bene dışarıdan verilmiş olan bilgi bütünü olarak görgü, sorgulanmaya, deneyimlenmeye, yaşantılanmaya kalkıldığında görgüsüzlük yapılmış olur.[158] Akçaburgazlı Yekta ile ilgili şiirler ve “Toprak Çömlek Hikâyesi” şiirindeki Adile’nin serüveni görgü ve

genelgeçer ahlakın içsel deneyimle çarpışmasının en yoğun olduğu kısımlardır. Adile'nin ağzından şu dizeler durumu özetler:

Artık töreler değil örneğim
Örneğim uçmak
Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor
Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey
Bu gece de işte istekle onu bekliyorum(160)

Görüldüğü gibi bu dizelerde törelerin dışsallığı, tortulaşmışlığı ile içsellik karşı karşıya gelir. Başkalarının kurgusuna dâhil olmak istemeyen, kendi kurduğuna tâbi özerk bir birey söz konusudur. Ancak bu noktada toplumsal *umur*dan kaçınmanın gerekçesinin sıkı sıkıya kapatılmış bir iç olmadığı görülür. Umurunda değildir, çünkü geceleyin istekle onu beklemektedir. İç ile dış arasındaki karşıtlığı üçüncü bir öğe devre dışı bırakmaktadır. Töreyi aşmak içe kapanmakla değil ona açılmakla gerçekleşmektedir. Ben, sizi senle aşar. Bu noktada Uyar'ın öznesinin başkalık ve deneyim karşısındaki ikinci tutumu devreye girer. Simgesel düzenin dayanılmaz/katlanılmaz başkalığıyla deneyimden, kendi özerkliği adına sakınan birey o kadar da özerk değildir: Bir yandan yukarıda gösterdiğimiz gibi kendi ucuna doğru ilerlerken diğer yandan sevgilinin özne-nesne ayrımını aşan başkalığına tâbi olmuş bir öznedir bu. İmkânsızın deneyimlenmesini ve içsel yaşantının gürleşmesini sağlayan asıl etken, aşkın mucizesidir, "aşkî karanlık"tır. "Sigma" şiirinde aşkın kurtarıcılığı şöyle betimlenir:

O kankentlerinde her orman sonu
Korkup kapandıkça kana koşan adamlardan
Sıkıntılı bira şişelerine bıkkın dadanan
Elleri boşalınca kalemden tornadan kağıt ve demir paradan
Duyguları aşktandı çok aşktan
Mozayık göklerinde yabancı akşam kuşları falana filan
Bakır kapıları örtünce subaşıları son avcının ardından
İznikli teslisçilerden ve adalarlı hekimlerden daha avutkan
Bütün kurtuluşu başlardı ondan
Bütün kurtuluşu ondan yani aşki karanlıktan (196)

Burada “aşkî karanlık” hem aşk deneyiminin karanlığına, imkânsızla ilişkisi bakımından gecesel deneyime, hem de âşık öznelerin, yani aşk mucizesiyle âcizleştikten sonra mucizenin mümkün kıldığı özneliğe sadakat gösteren sebatkâr âşıkların, kendilerinin bilinmeyen yanlarına, gölgelerine, karanlıklarına işaret eder. Önceden tasarlanamaz karşılaşmaların, hayatın atomları olan tesadüflerin yol açtığı aşk, âşık öznelerden Lacancı buyruğun yerine getirilmesini ister: “Arzundan vazgeçme.” Başka bir deyişle: Kendinin bilmediğin parçasından vazgeçme, karanlığına sırtını dönme.

Aşkî mucizenin, karşılaşmanın, hissettirdiği acz ve mucize sonrası hakikat sürecini Turgut Uyar’ın şu dizeleri de işaret eder:

Onunla duvarlar kediler çıktı geldi
Onunla o eksik geldi
Onunla bir yerim çıktı geldi

Eskiden unuttuğum bayram ürpermeleri türedi bende kuşkularım uyandılar zamansız acıkmalara tutuldum örtülerim ısıtmaz giysilerim gönendirmez oldu (146).

Şiirsel ben, aşkla birlikte neler taşıyıp getirmişti[r] ta en uzaklardan onu öğrenir, karanlıkta dünyayı bir bir hatırlar. Bir biz vardır güzel, öbürleri hep çirkindir, bir de bu terli karanlık. Kendini bulamadığı, hatırlayamadığı saatler gelince hemen bir kadın aramaya koyulur. Bu anlarda bilir ki hakiki bir deneyim, sonu önceden kestirilemez olsa da kurtarıcı bir yaşantı, asla benim tarafımdan başarılabilecek bir şey değildir. Ben olmak için bir sen’e gerek vardır; ben, ben olmak için sen der. Burada sevmek, sevileni tek başına, ama olduğu gibi değil, diğer herkesi gözden düşüren ve geçersiz kılan biricik olarak sevmektir.

Yalnızca bir an olarak görülen ancak âşık öznelerin bütün zamanlarına sinen bu deneyim, Turgut Uyar şiirinde ev içine, odalara, toplumsalın sızamadığı mahrem alana kapatılmış gibi görünür, sanki aşk, toplumdan kaçışın bir tür geriye çekilme şeklinde tezahürü gibidir. Hâlbuki bu biçim, toplumsalın boğucu müdahalesinin dışında kalan, iki kişilik âşıklar cemaati oluşturarak aşk aracılığıyla toplumsala aşkın, onu aşan bir alana ulaşma arzusunun biçimidir. Uyar şiirinde bu alan, kesin çizgilerle tanımlanmaz; çünkü tanımlama, içsel ve aşksal deneyimin tasarlanamazlığına aykırıdır. O bilinemez imkânsızın alanından sızan ışık huzmelerini en fazla “Geyikli Gece”de ve “Göğe Bakma Durağı”nda hissedebiliriz, bir de şu dizelerde:

Gökyüzünün kalkıp dudaklarıma bir değmesi var
Oysa kapılar var duvarlar var perdeler var (126).

Şehre İnen Tanrılar:

Necatigil’in Şiirlerinde “Küçük İnsan” Mitosu

Kabil Demirkıran[159]

Behçet Necatigil’in ilk şiir kitabı olan *Kapalı Çarşı* (1945), “Yaşamak azaptır çok zaman...” dizesiyle başlar. Şair, bir bakıma, sonraki şiir kitaplarının da temel izlekleri hâline gelecek olan iç sıkıntısı, yabancılaşma, kaçış, ölüm gibi duyguların ilk ipuçlarını bu dizeyle vermiş olur. Nitekim, yıllar sonra sanat anlayışını açıkladığı bir söyleşide de “Yel Değirmenleri” şiirinin bu ilk dizesine atıfta bulunma gereği duyacaktır: “Bu bir ruh yapısı sorunudur, sonucudur. Ben ilk kitabıma o mısrayla başlarken elbet bilemezdim değişmez doğrultunun bu olacağını, olduğunu. Belki bir tesadüfün yüze çıkardığı, demek ki bilinçaltında vardı, yeşerdi, kök saldı.”[160]

“Yaşamak azaptır çok zaman...”, Necatigil’in pek çok şiirinde “şehir”, “sokak”, “ev” gibi kavramlarla birlikte, mekân düzleminde anlam boyutunu genişletir ve ünlü dilbilimci Riffaterre’in deyimiyle bir tür matrise, yani şiirde söylenmeyen ancak ima edilen söze dönüşür.[161]

Necatigil’de “yaşama azabı” neden kaynaklanmaktadır? Kuşkusuz bu olgu, bir varoluş muhakemesinin sonucudur. “Yaşama azabı”, şairin ifadesiyle “dar çağlarda yaşama zorluğu” nun insanda uyandırdığı bir duygudur. Ünlü Fransız yazar Edgar Morin’in büyük ilgiyle karşılanan *Aşk, Şiir, Bilgelik* adlı yapıtındaki şu tespitleri, konumuza ışık tutabilecek niteliktedir:

> (...) Bu yüzyılın sonuna damgasını vuran başka bir olay daha vardır: Yeryüzünde selamet fikrinin yok edilmesi ya da daha ziyade yok olması. Tarihsel evrimin otomatik olarak ilerlemeyi teminat altına aldığına inanılmıştır. Bilimin ancak ilerletici olabileceği, sanayinin ancak yarar getirebileceği, tekniğin ancak iyileştirmeler getirebileceği sanılmıştır. Tarih yasalarının insanın serpilip gelişmesini garanti ettiği zannedilmiş ve bu temelde, selametin, yani dinlerin gökyüzünde vaat ettikleri mutluluk hükümdarlığının yeryüzünde kurulabileceği zannedilmiştir. Oysa bugün, selamete yeryüzünde ulaşılabileceği fikrinin çöküşüne tanık oluyoruz...[162]

Morin’in gözünde modern çağın insanı, gün boyu yaşadıklarıyla sisli bir gecede belirsiz maceralara doğru sürüklenen bir yolcuyu andırır. Franz Kafka, Albert Camus ve Jean Paul Sartre gibi varoluşçu yazarlar, bu çağda

insanın varlığını sürdüreceği toplumsal ve fiziksel çevreyi yapıtlarında çok önceden betimlemişlerdir. Böyle bir çevrenin başat özelliği, kaotik olmasıdır. Kaotik bir ortamda bulunmak, haz duygusuna eğilim gösteren insan ruhu için, hiç kuşku yok ki, büyük bir acı kaynağıdır. Ancak bu acı, kimi varoluşçular gibi, Necatigil'i yaşamın anlamsızlığına ve yokluk düşüncesine götürmeyecektir:

Suçtur uzun yaşamak

İntihar

Batı için geçerli...[163]

Necatigil'in bu bakış açısı, Batının yaşama dair kimi zaman hiçlikçiliğe varan isyanına karşı Doğunun mütevekkil, dingin, teslimiyetçi felsefesine sığınışında kendini gösterir. Şair, "Sahipsiz Gölge" başlıklı şiirinde, insan yaşamını cehenneme çeviren tatmin edilemez ihtirasların, sonu gelmez kavgaların ve daha çok para kazanma hırsının boş olduğunu söylerken yönünü 13. yüzyılın iki ünlü mutasavvıfına, Âşık Paşa ve Yunus Emre'ye doğru çevirecektir.

Hayatı ızdırap olarak görmek, gerek Doğunun gerekse Batının mistik, dinsel ve felsefi sistemlerinde rastlayabileceğimiz bir yaklaşım biçimidir. Sözgelimi Budizm, insanın ihtiraslarına gem vurabildiği takdirde bu ızdıraptan uzaklaşacağını ve mutlak gerçeklik olan Nirvana'ya ulaşabileceğini söyler. Istırabın nedenlerinden bir diğeri ise ölüm korkusudur. "Ölümden ne korkarsın/Korkma ebedi varsın."[164] diyen Yunus Emre, ölüm olgusuyla hiçleşen yaşamı boşluktan, karmaşadan ve bitmez tükenmez acıların kaynağı olmaktan çıkarmış olur. Bu mistik-dinsel bakış açısı, aynı zamanda insanı varlığın bilincine ulaştıran son noktaya da işaret eder. "Varoluş" kavramını zaman dolayımında irdeleyen ünlü Alman felsefeci Heidegger de ölüm düşüncesinin, insanın konumunu ve yaşamın anlamını kavramada büyük rol oynadığını vurgulamıştır.[165]

Hâlbuki modern çağ, yukarıda Morin'in de ifade ettiği gibi, mistik ve dinsel sistemlerden yola çıkılarak yeryüzünde mutluluk hükümdarlığının kurulabileceği düşünü büyük ölçüde boşa çıkarmıştır. Çağımızda, özellikle büyük kentlerin boğuştuğu yoksulluk, işsizlik, sanayileşme, çevre kirliliği, nüfus artışı, terör gibi sorunlar, modern insanı pek çok değere yabancılaştırmıştır. Bilgi bombardımanı altında gerçekliğin farklı yüzlerini ve bir o kadar da bilinmezliğini keşfeden insanoğlu, çağın karmaşası içerisinde yuvarlanıp gitmekte ve dev metropollerde âdeta şuursuzca

savrulan bir imge, bir seyir nesnesi hâline dönüşmektedir. Kimi zaman Doğunun mütevekkil felsefesinden medet uman Behçet Necatigil'e gelince; o, bir kentli olarak yaşadığı çağın "çiğliği"ni kabullenmekle birlikte, böyle bir çağda yaşıyor olmanın azabını da tadan bir şair kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Kaotik bir ortamda yani şehirde var olmak, yaşama azabının en büyük nedeni hâline gelmiştir.

Yukarıda, Necatigil'in şiirlerinin matrisi olarak nitelendirdiğimiz "Yaşamak azaptır çok zaman..." dizesi, şairin bu duyguyu aktarırken sıkça başvurduğu mitolojik söylencelerin de bir açılımı gibidir. Bilindiği gibi mitoslar, doğa güçlerinin kişileştirilmesi, canlı varlıklar ya da tanrılar hâlinde tasarlanması sonucu ortaya çıkarlar. Destan kahramanları ve tanrılar, taşıdıkları sezgi gücü ve yer yer insan yaratılışına özgü zaaf ve tutkularıyla yeraltı ve yerüstü mücadelelerinin ana karakterleri hâline gelirler. Mitolojik karakterler, ister insan ister Tanrı olsun, birbirlerine karşı giriştikleri adaletsiz mücadelelerde yenilir, cezalandırılır ve acı çekerler. Bu da onları sonsuza dek sürüp gidecek bir trajedinin odağı hâline getirir. Azap, yaşanan trajedinin ana duygusudur.

Yaşama azabı etrafında şekillenen hüzün, ölüm, isyan, kaçış, yabancılaşma gibi pek çok duygu, insan gerçeğini yakalamada Necatigil açısından büyük önem taşır. Şair, şiirlerinde neden bu kadar çok mitolojik kavram ve karaktere yer verdiği sorusunu yanıtlarken "asli kaynak" dediği, insanın değişmez özüne vurgu yapar:

> Siz alırsınız eski bir mitosu, bugünün yaşanan çok farklı, bireyi ezen, 'beni bana bırakmayan', bana geniş zaman vermeyen, beni değil maveradan, değil Tanrı'dan, kendimden bile koparan, bana içimi dinleme fırsatını bile çok gören çağın şartlarıyla bir araya getirirsiniz, işte o zaman, asli kaynağı günün şartlarına ayarlamak olur. Ben böyle düşünüyorum...[166]

Sonuçta, modern insanın yaşadıklarıyla eski çağlarda kahramanlaştırılan ya da Tanrılaştırılarak Olympos dağının tepesine çıkartılan ya da Tanrıların gazabına uğrayarak cezalandırılan karakterlerin yaşadıkları birbirinden çok da farklı değildir. Mitoslar, her ne kadar bugün için dinsel niteliklerini yitirmiş olsalar da, insanlığın ortak bilincini, ölüm ve sonsuzluk gibi ebedi korku ve özlemlerini yansıtırlar. Necatigil, mitolojiye atıfta bulunarak, kendi ifadesiyle "sinemadaki plan kaydırması gibi"[167] bir tür zaman kaydırması yapmış olur ve geçmişten bugüne, bugünden geçmişe yaptığı

yolculuklarla insanda değişmeyen gerçeği arar. Bu arayış, “büyük kent imgesi”nin kuşatması altında gittikçe silikleşen, parçalanan, kimliksizleşen, yaşadığı ortama ve çağa yabancılaşan bireyin de arayışıdır.

Necatigil, ilk kitabındaki şiirlerden itibaren doğrudan ya da dolaylı olarak mitolojik kavram ve karakterlere yer verir. Yaşama azabının, Hz. İsa’yı anımsatan çarmıh ve çivi gibi kavramlarla yoğun biçimde anlatıldığı “Hâltercemesi” adlı şiirinin bir yerinde, “Bir sır gibi ele verdi beni/Kuyularda kamışlar[168] dizeleri dikkat çeker. Bu dizeler bizi Phrygia kralı Midas’ın hikâyesine götürür. Bilindiği üzere, Eski Yunan’da hasat, sağlık, kehanet ve sanat tanrısı olan Apollon ile çobanların tanrısı Pan arasındaki bir müzik yarışmasında Pan’ın tarafını tutan Midas, Apollon tarafından cezalandırılmış ve kulakları eşek kulağına dönüştürülmüştür. Midas, bu ayıbını sır gibi saklamış, yalnızca berberine söylemiştir. Ancak sır tutmanın ağırlığını taşıyamayan berber, biraz olsun rahatlayabilmek için, toprağa kazdığı bir çukura bu sırrı fısıldamış; bir süre sonra, çukurun açıldığı yerde sazlar bitmiş ve rüzgâr sazları kımıldattıkça Midas’ın sırrını duymayan kalmamıştır.[169] Şiirde, yılların çarmıhında hem ruhen hem de bedenen yıprandığını anlatan şair, Midas’a gönderme yaparak, geçmişte yaşadığı ve sır gibi sakladığı acıların açığa çıktığını söylemekte ve gecenin gizleten karanlığından medet ummaktadır.

Yine ilk kitabında yer alan “Kır Şarkısı”[170] adlı şiirde ise dağlık Arkadia’da küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı Pan karşımıza çıkar. Pan, tabiatın canlılığını simgeleyen ve belden aşağısı keçiye benzeyen tanrıdır. Kaval çalar, su perilerinin peşine düşer; insanların ve hayvanların uyuduğu ıssız ve kızgın yaz öğlelerinde beklenmedik gürültüler koparır.[171] Necatigil de, pek çok şair gibi, tabiatı kentteki yaşam mücadelesinin verdiği sıkıntılardan bir kaçış yeri olarak düşünmüştür. Tabiat, insana kendi kendini dinleme ve yalnızlaşma olanağı sunar. Gittikçe kalabalıklaşan ve evlerin neredeyse iç içe geçtiği kentlerde sıkılan, bunalan insan, kendisini tabiatın kucağına atar. Orada kırsalın dinginliği yani Pan’ın ılık teneffüsü duyulmaktadır.

Necatigil, bu şiirden on sekiz yıl sonra yazdığı “Panik”te,[172] eski çağların bu neşeli tanrısını kırsal alandan kente indirecektir. Pan, artık göç, yoksulluk, işsizlik, savaş korkusu, ırkçılık ve suç oranlarındaki artış gibi sorunlarla boğuşan bir çağda, dev kentlerin ortasında paniktedir ve modern kentli insanın azabını duymaktadır:

Değil yalnız yazların kızgın sıcaklarında
Hemen her gün hele büyük kentlerde.
Bulvarları tarıyor, hain gülüşleri sessiz.
Pan’la karşı karşıya, gözleri kararıyor
Katı cıvık asfaltta yalın ayak bir işsiz.

Yoksullar, açlar, hastalar sürünürken
Kentlerin göbeğinde, kuytu köşelerinde;
Hıncını alamamış sanki insanlardan
Uygarlığı zalim, daha da azıtıyor
Atom bombalarında, uzay füzelerinde.

Şairin “Tırpan”[173] adlı şiiri de doğa kültüründen kent kültürüne geçişin etkilerini yansıtır. Kentlerde artık boş arsalar kalmamıştır. Doğanın insana verdiği genişlik hissini dev metropollerde duyabilmek mümkün değildir. Şair, şiirinin sonunda tarım kültürünü imleyen “tırpan” sözcüğüyle oynayarak hem bu kültürün yok olduğuna işaret eder hem de Pan’a gönderme yapar: Biçilmemiş ekinler yerde/Kırılmış- - tır / pan.

“Kış Filesi”nde[174] ise, çobanların cenneti olarak tasvir edilen Peloponnesos, yani Mora yarımadasının ortalarındaki dağlık bölge Arkadia karşımıza çıkar.[175] Pazar alışverişine çıkan anlatıcı, satın alacağı yiyeceklerin adlarını bir tekerlemeye dönüştürerek aklında tutmaya çalışırken, etrafını da gözlemlemektedir. Yeşilliklerin azaldığı, sıkışık evlerin olduğu tozlu sokaklardan geçerken, kendini bir anda Pan’ın doğum yeri ve birçok mitolojik kahramanın yurdu Arkadia’da bulur. Bu, kentten kaçıp gitme arzusunun ve özgürleşme arayışının ifadesidir. Bu arzu ve arayış, Necatigil’in pek çok şiirinde kendisini göstermektedir.

Modern zamanlardaki aşkların, aldatmacaların, kaçamakların ele alındığı “Kuğulu Göl”[176] adlı şiirde Yunan tanrılarının en güçlüsü olan Zeus ve onun kıskançlığıyla tanınan karısı Hera’ya göndermeler vardır. Zeus’un bazı çapkınlık maceralarını anımsatan şair, bir yerde “Bilsek öncekiler de bizim gibi miydiler?” sorusunu sorarken, aslında insanoğlunun varoluşundan bu yana değişmeyen zaaf ve tutkularını sorguluyor gibidir.

Şiirde, Zeus’un, karısı Hera’yı nasıl aldattığı gözler önüne serilirken, her kaçamakta yakalanma korkusunun ve pişmanlığın egemen olduğu

kalabalık kentlerin çağına geçişin sıkıntısı da açığa vurulur.

Hangi gizli ay ışığı bazı gecelerde
Yükseltir denizleri yatak kıyılarına
İkili dilekleri kamçılar ılık su
— Haydi, gel!
Sonra aynı anda beraber, haydi!

dizeleriyle anlatılan gece saatleri, artık bu tür tutkulu buluşmaların değil, modern çağla birlikte gelen sıkıştırılmışlık duygusunun ağır bastığı zaman dilimleridir.

“Sahipsiz Gölge”de[177] bir diğer mitolojik karakter Tantalos karşımıza çıkar. Hırslar da boşuna/Paralar da, kavgalar da boşuna dizeleriyle dünyanın geçiciliğine dikkat çeken şair, arzuların tatmin edilememesi ve bunun sonucunda insanın yaşadığı “eksiklik” duygusunu ele alır. Tantalos, âdeta bu tatminsizliğin ve arzulanan şeylere erişememenin bir simgesidir:

Vurur yolda giderken.
Ve durgun en şen sofralarda bile.
Tantalos’un dalları gibi gece yarısı
Çekilir geriye uykular insafsız.

Sipylos dağı eteklerinde yaşayan kral Tantalos, tanrıların sofra arkadaşıdır. Tanrılar tarafından ona anlatılanları yeryüzündeki dostlarına söylemekle kalmamış, tanrıların dünyada yaşananlardan haberdar olup olmadıklarını sınamaya da kalkışmıştır. Oğlu Pelops’u kesip tanrılara yemeleri için getiren Tantalos, bu cüretkâr tavrından dolayı ağır bir cezaya çarptırılmıştır. Yeraltı Ülkesi’nde, suyun çene hizasına kadar ulaştığı bir gölde kalacaktır. Başının üstünde yemişli dallar sarkmasına rağmen Tantalos, burada sonsuza dek aç ve susuz kalmaya mahkûmdur. Çünkü ne zaman yemişlere uzanmak istese dallar geri çekilir, ne zaman su içmek için eğilse sular yok olur. Dünya nimetlerinin içinde, o nimetlerden mahrum kalma cezasına çarptırılmıştır.[178]

Necatigil bu şiirinde, dünyada daha çok kazanma hırsıyla bu hırsı tatmin edememe gerçeği arasında sıkışıp kalmış ve bu nedenle huzuru kaçmış trajik bir karakter olarak görmektedir insanı. Bu noktada, Doğunun, dünyevi arzuları boş ve anlamsız sayan mütevekkil felsefesi şairin imdadına yetişecektir. Şiirde 14. yüzyıl mutasavvıflarından Âşık Paşa’ya atfedilen

“Acı dirliğim isteyen/Tatlı dirilsin dünyada” dizeleriyle,[179] aynı yüzyılda yaşamış Yunus Emre’nin “Bir hastaya vardın ise/Bir yudum su verdin ise” dizeleri dikkat çekmektedir. Bu dizelerde, tasavvufun temel ilkelerinden olan, dünyanın faniliğini ve ölümü düşünerek kendini boş hırslara kaptırmama ve kötülüğe iyilikle karşılık verme anlayışı ön plana çıkmaktadır.

Necatigil, “Seni”[180] şiirinde bu kez dolaylı bir şekilde, Tantalos’a atıfta bulunur. Şiirde, insanlar arasında zamana ve mekâna bağlı olarak kurulan ilişkilerin geçiciliği ve unutuluş temaları işlenir. Bireysel ilişkilerde gittikçe kaybolan, erişilemeyen, eksik bırakılan ve tatmin olunamayan şeylerden yakınma vardır:

Dallar bahçendeydi, uzaklara çeken şey

Belki geciken şey

Şimdi başkasın dalar

Birden durdurur seni.

Ancak yukarıdaki dizelerde, yakınma, yerini bir anlamda kabullenişe bırakmıştır. Artık hayata ve insanlara ilişkin birtakım beklentiler, dünyada görmüş geçirmiş ve sıkılmış şairden çok başkaları için geçerli gibidir. Yemişleri arzulamanın devri sona ermiştir. Tantalos, burada da peşinden koşulan, ancak tatmin edilemeyen arzuların simgesi hâline gelmektedir.

Çevremizdeki insanların suskunluğumuz karşısında bize ilişkin yaptıkları temelli temelsiz yorumları hatırlatan, toplumda yaşadıkça iğneleyici sözlerden ve meraklı gözlerden kurtulamayacağımız gerçeğine parmak basan “Derler” adlı şiirde

Çıkar düze çelme çevrilir yolunuz

Anlatmak zor

Gerilerde bir yerde

Çok oluyor.[181]

dizeleriyle birbirinin önüne engeller çıkaranların var olduğu bir düzen eleştirilir. Toplumda gözetleyen, denetleyen, yargılayan ve engelleyen mekanizmalar mevcuttur. Böyle sıkıştırılmış bir yapı içerisinde “düze çıkmak”, huzur bulmak olası değildir. Yukarıdaki dizeler, dolaylı bir şekilde, Yunan mitolojisinde adı geçen Sisyphos’un başına gelenleri bize anımsatır. Sisyphos, Zeus’un işine burnunu soktuğu için cezalandırılan Korenthos kralıdır. Öldükten sonra, öbür dünyada yuvarlak bir kayayı

yokuş yukarı, bir tepeye çıkarmak zorundadır. Kaya, tepeye çıkacağı sırada ansızın aşağı yuvarlanacak ve Sisyphos, tam “Düze çıktım.” derken aynı işi tekrarlamak durumunda kalacak ve bu sonsuza dek sürüp gidecektir.[182] Şiirdeki bu kısır döngü, insanların birbirini çelmelediği bir toplumsal düzende, bireyin yaşama azabını çoğaltan nedenlerden biri olarak sunulmaktadır.

Necatigil’in şiirlerinde mitolojik kavram ve karakterlere yaptığı göndermeler bunlarla sınırlı değildir. Ölüler dünyasının tanrısı Hades, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs, ırmak perilerinden birinin aşkına karşılık vermediği için tanrılar tarafından cezalandırılan Narkissos, küllerinden yeniden doğan Kaknus ya da Phoenix, insanın değişmez gerçeğini arayışta şaire eşlik ederler. Şair, burada değinme imkânı bulamadığımız halk hikâyelerine, masallara, destanlara, evliya menkıbelerine ve kutsal kitaplarda geçen kıssalara yaptığı göndermelerde de aynı amacı güder.

Devasa iş merkezleri ve yeşilliğe inat çoğalan betonarme yapılarıyla büyük kentler... Caddelerinde akıp giden taşıtlarla ve insanı yutan kalabalıklarla âdeta ürkütücü bir canavara dönüşen, bireyi acımasız bir yaşam mücadelesi içerisine sokan, kimi zaman ödüllendirip çoğu kez cezalandıran ve bir bakıma Olympos’un tanrılarını andıran büyük kentler... Olympos’tan inen Pan’ların bile paniklediği, tanrısal güçlerini yitirerek sıradanlaştıkları ve küçük insanlardan ayırt edilemez hâle geldikleri büyük kentler... Necatigil’in şiiri, işte bu büyük kentlerin küçülttüğü insanların anlatısıdır.

Matmazel Noraliya'nın *Koltuğu*'nda

Aylaklık, Modernleşme ve Doğu-Batı Sentezi

Deniz Aktan K.[183]

Aylak tiplemesi, Yeni Türk edebiyatı metinlerinde sıklıkla kullanılan ve sabit bir kimliğe sahip olmaktan çok kurgulandığı dönemin gerilimlerinden beslenerek yeni görünümler alan bir tiplemedir. Tanzimat'tan itibaren olması istenenin tersi ya da olmasından korkulan olarak kurgulanan aylaklık hâli, II. Dünya Savaşı ile birlikte yeni anlamlar edinmiş, moderniteye duyulan tepki ve bireysel varoluşun büyük bir çılgınlık hâli deneyimlemiş bir dünyada yeniden anlamlandırılması isteğiyle beraber daha bireysel bir boyut kazanarak, daha karmaşık bir karaktere dönüşmüştür. Artık "aylaklar" şehrin sokaklarında amaçsızca dolanan, seyreden, dışarıdan bakan, bağlanmayan, yerleşmeyen, kendi dışındakileri "ötekiler" olarak kodlayıp, yargılasa da herhangi bir inanca, fikre, büyük bir ülküye sahip olmanın saçmalığına inanan, boşta gezen, çalışmayan, iradesini hiçleyen, sıkılan ve bunalan, yaşamın anlamsızlığının ve seçim yapmanın yükünü her an omuzlarında hisseden, sürekli bir arayış içinde olan ama bu arayışlardan da usanan karakterlerdir.

Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı eserini aylaklık üzerinden okumak ve Ferid karakterini bu açıdan incelemek, Safa'nın moderniteyi değerlendirme ve eleştirme biçimini ve kendi tezini sergilemek için karşı argüman oluşturma sürecini anlamamıza yardım edebilir. Bu nedenle, bu çalışmada, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda aylaklığın nasıl ele alındığını, modernite ve aylaklık arasında nasıl bir ilişki kurulduğunu ve bu ilişki vasıtasıyla Peyami Safa'nın kendi tezini nasıl görünür kıldığını değerlendirmeye çalışacağım.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ilk kez 1949'da yayınlanır. Roman, II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da geçer. Annesini ve iki ablasını veremden kaybeden, para kazanmak için Londra'ya giden babasından haber alamayan, veremli kız kardeşini teyzesinin yanında bırakarak, Yüksekkaldırım'da bir pansiyona yerleşen Ferid, romanın ana karakteridir. Roman Ferid'in bu pansiyonda geçirdiği buhranlarla dolu altı günü ve pansiyon yaşamının ardından Ada'da yaşadığı mistik aydınlanmayı anlatır.

Ferid karakteri, romanda hem fiziksel hem de düşünsel bir aylaklık içinde çizilir. Bu aylaklık hâli, bir arayışın da ifadesidir. Aylaklıkla arayış arasında kurulan ilişki Ferid üzerinden aşama aşama verilir. İlk aşama,

materyalist ve pozitivist bir dünya görüşünün baskın olduğu tıp fakültesi dönemine işaret eder. Bu dünya görüşünün yetersizliği sonucu, yanıtların felsefede arandığı daha şüpheci bir dönem başlar. Ancak felsefi aşamanın da herhangi bir tatmin sağlamaması üzerine nihilist döneme geçilir ve tüm bu aşamalarda batılı anne-babanın etkileri de hissedilir. Nihilist aşamayı da arzu edilen aydınlanmanın yaşandığı mistik dönem izler.

Roman, Ferid karakterinin, materyalist/pozitivist aşama ile felsefi aşamanın artıklarını da taşıyan nihilist aşama içindeki devinimiyle başlar. Aylaklık hâli, arayışın tıkandığı nihilist aşamanın sonucu olarak verilir. Ferid, tıkanmışlığını ifade eden bu aşamayı büyük buhranlar ve gelgitlerle yaşar ve bu dönemin, inkârdan umulan bir rahatlık yanılsaması olduğunu da farkındadır.[184] Bu düşünsel aylaklık, fiziksel bir aylaklıkla birlikte verilir. Öğrenimini bitirmek ya da çalışmak için herhangi bir çaba sarf etmez Ferid. Elinden hiçbir iş gelmeyeceğini, iradesiz ve tembel olduğunu düşünür. Aldığı borçlarla, rehine verdiği ya da sattığı eşyalarla yaşar. Eline para geçtiğinde ise günlerce sırt üstü yatabileceğini düşünür sadece. Bir işin peşinden koşup, hırpalananların, acelesi olanların yanında kendini yalnız ve lüzumsuz bulur ve bu lüzumsuzluk hissi can sıkıntısını da beraberinde getirir.

Aylaklıkla bütünleşen bu hiçleme dönemini aktarmak için Ferid'in kendini anlattığı bu parça örnek olarak verilebilir:

> Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim.
>
> Vafi Beyin ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiçbir şeye yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupa'da hariciye memurluklarında geçmiş, ayyaş, zampara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için "Gülener" soyadını alan bir baba ile, yarı sanatkar, yarı deli, erkek düşkünü, veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş, kokainman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş bir ananın '*désencharte*, *démesuér*, *desorienté*, *déraciné*, *dégenere*'[185] bir oğluyum.[186]

Ferid'in yaşadığı bu tıkanmışlık hâlini körükleyen önemli bir unsur da pansiyon yaşamı sırasında karşılaştığı doğaüstü olaylardır. Pozitivist dünya

görüşünün getirdiği birikimle bu olayları açıklayamayan Ferid, yeni bir arayışa girer. Bu yeni arayışta, Ferid'e hem doğulu karakterler hem de batılı olarak çizilen karakterler yardım eder. Bir buhran anında, Allah'ın adını zikretmesini öğütleyen siyah külahlı bir dede ve pansiyonun işleticisi Vafi Bey, bu yardımın doğu kanadını temsil ederken, Sorbonne mezunu, felsefe hocası Aziz Yahya[187] Batı donanımlı tarafı simgeler. Ferid, bu doğaüstü olayların ve karakterlerin etkisiyle, onu yeni bir aşamaya geçirecek çıkarımlarda bulunmaya başlar. Bu noktada sınanan, batı rasyonalitesidir. Dünyayı birbirine katan büyük bir savaşın gölgesinde, felsefi ve ahlaki açıdan tutunacak bir dalı olmayan, başlangıç noktasından yoksun, birikimi karşılaştığı sorunlara yanıt veremeyen, sinirleri perişan bir genç olarak çizilen Ferid, onunla aynı felsefi ve ahlaki donanıma sahip olarak sunulan Batıyla birlikte bir çıkış yolu, yeni bir sistem aramaktadır. Modernite sözünü tutmamış, "20. yüzyılın başında doğan büyük huzursuzluk, iki dünya harbinin de yıktığı ümitlerle birlikte, ilmin ve aklın her şeyi izah edip, insan topluluklarına ebedi barış ve düzen vereceği hayalini sürükleyip götürmüştür."[188]

Bu noktada Ferid, aklın karşısına sezgiyi koyar. Yeni bir aşamaya geçişi de sağlayacak olan bu hamle, Peyami Safa için yıkılmaya yüz tutan Batı medeniyetinin yöneldiği hamledir. Çıkarım şöyledir:

> Umumi bakımdan Rönesans kültürü, hakikati yakalamak için seziş ve faraziyeden ziyade, müşahede, tecrübe ve akıl metodunu kullanmaya, yani mistik görüşten ilmi görüşe doğru tekâmüldür. Karşıtlık, seziş ve akıl/mistisizm ve ilim arasındadır. Rönesans ve modern çağ düşüncesi ikincinin tercihinden, yani akıl ve ilimden doğmuştur.[189]
>
> Ancak aklın ve ilmin XX. yüzyılda aldığı ağır darbeler, yeni bir yolu gerekli kılmaktadır. Öyle ki, M. Planck, Einstein, Heisenberg gibi bilim adamlarının çalışmaları ilim diktatörlüğünün çökmesine neden olmuş, XX. yüzyılın fikir devrimi bundan da ileri bir isyanı, yalnız ilme değil, akla karşı bir isyanı da beraberinde getirmiştir.[190]
>
> Bu isyanın bayrağını Bergson[191] gibi akla karşı sezgiyi müdafaa edenler taşımaktadır.[192]

Bu çıkarımda önemli olan nokta, öncelikle Batının ele alınış şeklidir. Batı, taklit edilmek için kendini sergileyen donmuş bir model, belirli ve değişmez bir gerçek olarak değil, çeşitli değişimler geçirip, arayışlara

yönelen bir dünya olarak değerlendirilir. Peyami Safa'ya göre, yapılması gereken, Batının dinamizmine yön veren fikir hummasını paylaşmaktır.[193] Bu fikir humması, romanda Ferid'in krizleriyle aktarılır ve bu krizlerin sonlandığı nokta da çözümü ifade eder.

Peyami Safa, insan var olmadan, onu var eden bir plan ve prensibin yokluğuna inanıldığı takdirde, insanın hareket tarzına ait ahlak prensiplerinin de olmayacağını düşünerek, aklın önderliğini kabul edip, tanrısızlaşan ve çıkmaza düştükçe millî ya da dinî ahlaka sarılan Batı medeniyetinin ahlaki temellerini kaybettiğini iddia eder.[194] Bu nedenle, sadece akla güvenip, aklın yol göstericiliğinin bedelini ağır ödeyen ve boşlukta kalan Batı medeniyetinin fikir hummasının altında yatan, manevi bir aydınlanma ihtiyacıdır. Bu maneviyat ise ifadesini Doğuda bulur. Peyami Safa'nın Doğu-Batı sentezi fikrinin özünü de bu ilişki oluşturur. Buna göre, Batının ilim ve teknik metotlarıyla silahlanmak isteyen Doğu ve Doğunun iç dünyasından manevi aşılar almak isteyen Batı arasında kendiliğinden bir kaynaşma imkânı doğmuştur.[195] Mistisizm de bu iki dünya arasındaki uzlaştırıcı fikirdir.

Peyami Safa, mistisizmi "insan ruhu ile varlığın esası arasında, mahrem ve vasıtasız bir birleşme imkânına inanmak"[196] olarak tanımlar. Buna göre, aklın vasıtası olmadan, beş duyumuzun bize tanıttığı dış dünyanın etkilerinden ve dünyaya ve maddeye ait her türlü ilgiden sıyrılarak, sezgi yoluyla, varlığın prensibi veya Allah'la birleşmektir mistisizm.[197]

Mistik düşüncenin zıddı ise, *discursif* =muhakeme gibi zihinsel işlemlerle düşünce, mantıksal ve matematik düşünce olarak verilir. Peyami Safa'nın desteklediği modern mistik düşünce, sezgi ile aklı uzlaştıran ve ikisinin paralel hareket etmesini temin etmek isteyen bir sistemdir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu da işte bu çözüm noktasını sergilemek için Ferid'in aylaklığına yavaş yavaş son veren yolun hikâyesidir. İlk kırılma, çocukluktan gelen vehimlerin beraberinde getirdiği çıldırma korkusunun, karşılaşılan doğaüstü olayları açıklayamamanın, boşlukta olmanın sıkıntısının yarattığı krizler sonrası yaratıcıyla kurulan ilişkiden gelen rahatlama hissiyle yaşanır. Bu kriz anlarında yardım, umulduğu gibi akıldan, modern düşünce sistemlerinden veya modern tıptan değil, Allah'ın adının anılmasından ve dualardan gelmiştir. Bu kırılmayı, Yahya Aziz'in modern bilim ve akıl yaklaşımının etkileri izler. Yahya Aziz, 20. yüzyılı, sistemli bir şüpheden doğduğu hâlde, son asır boyunca kemikleşen kendi dogmatik ilmî inançlarından şüphe etme korkusu yaşayan, ikinci ve bir

bakıma daha sofu bir ortaçağ olarak değerlendirir. Ona göre, karşılaşılan doğaüstü olayların gizli ilimlerden kurtulup resmi ilimlere mâl olmamasının sebebi de budur.[198] Batının doğaüstü olayları anlamlandırma çabası, Yahya Aziz'in Batılı kaynaklardan aktardığı örneklerle pekiştirilir. Böylece, Ferid, mistisizme varan yolu hem kendi deneyimleriyle hem de Batıdan aktarılan benzer deneyimlerin verdiği güvenle katetmeye başlar. Bu yolun vardığı son nokta ise Matmazel Noraliya'nın koltuğudur.

Matmazel Noraliya'nın koltuğunda yaşanılan derin ve şiddetli mistik tecrübeye geçmeden önce, Ferid'in romandaki kadın karakterlerle ve özellikle Selma ile kurduğu ilişkinin bu dönemde geçirdiği değişime değinmek gerekir. Ferid, henüz mistik bir aydınlanmanın olasılığına inanmadığı dönemde, dünya zevklerine düşkün, hazcı bir karakter olarak çizilir. Davranışları düzenleyecek herhangi bir ahlaki prensibe sahip olmamanın verdiği bir düşmüşlük hâli olarak yansıtılan bu hazcılıkta, babanın etkileri de görülür. Ferid, "bazı mendebur istisnalarıyla her kadını mubah gören biri"[199] olarak anlatır babasını, ki ona göre babası, içinde yaşadıkları zamanın prototip insanıdır.[200] Ferid için cinsellik, yemek içmek kadar gereklidir ve bu nedenle, bu gereklilik herhangi bir ahlaki normla düzenlenemez. Öyle ki Ferid, ölen sevgilisinin geri gelmesi gibi doğaüstü bir olaya inanan pansiyonun hizmetçisi Fatma ile onun bu inancını kullanarak beraber olur. Çevresinde ve dergilerde gördüğü kadınları ise birer cinsel obje, haz alınabilecek varlıklar olarak değerlendirir. Sevgilisi Selma'ya da yine bu şekilde yaklaşır. Selma'yı bir apartmanın içine çekerek öpmesi sonucu yaşanan tartışma da Ferid'in bu bakış açısıyla objeleştirdiği kadının kendini aynı zamanda bir ruh olarak kabul ettirme çabasından ileri gelir. Ferid, bu karşı çıkışı, kadın bedeninin sergilenmesi üzerinden yanıtlar. "Sen boyadığın ve süslediğin vücudunla bende hangi duyguya hitap ediyorsan ondan cevap alıyorsun,"[201] der Selma'ya ve bu tartışmanın ardından ilişki iyice gerginleşir. Ferid'in buhranlarına Selma da eklenir. Ancak, mistisizme geçiş süreciyle beraber, Selma'nın Ferid için taşıdığı anlamlar değişime uğramaya başlar. Aklın önderliğinden sezginin yol göstericiliğine geçiş, hazcılıktan uzaklaşmayı da sağlar. Davranışlara yön verecek ahlaki prensipler yavaş yavaş oturmakta, belirli bir sisteme bağlanmaktadır. Bu noktada, Selma cinsel bir objeden, sevilen, af dilenen bir kadına dönüşür ve bu dönüşüm sürecinde, Ferid kendini hayvan olmakla suçlar.

Hayvan olma tartışması, romandaki bir başka tartışmaya, ferdiyet tartışmasına da ışık tutar. Peyami Safa'ya göre, ferdiyet, "fertlerin kendi benzerleriyle temasları ve cemiyete intibakları neticesinde yerini şahsiyete verir" ve yine aynı doğrultuda, "Biz ferdiyetimizle hayvan, şahsiyetimizle insan," oluruz.[202] Yahya Aziz de Ferid'le yaptıkları bir tartışmada, orta çağın bozumundan sonra, şiddetli bir ferdiyetçilik hâlinde, "ben"in hortladığını ve zamanımızın büyük işaretlerinden birinin de bu ben kuduzu olduğunu söyler.[203] Bu noktada "ben"in karşısına dikilen ancak onaylanmayan sosyalizm ve nasyonalizm de tartışılır. Ancak, Ferid'i kendini hayvan olmakla suçlamaya götüren farkındalık Doğu medeniyetinin maneviyatıyla karşılaşması, aylaklık hâlinin yavaş yavaş sona ermesiyle bağlantılıdır. Son nokta olan mistisizm de ise ben'inden tamamen kopacaktır. Kendinden geçme, Allah'la bir olma deneyiminden önce, Selma ile kurduğu ilişkideki değişim de bu anlamda "mecazi aşk" aşamasını hatırlatır.

Roman, Ferid'in Yüksekkaldırım'dan Ada'ya taşınarak, Matmazel Noraliya adlı bir kadının evine yerleşmesiyle çözüme kavuşur. Ferid, burada derin ve şiddetli bir mistik tecrübe yaşar ve aylaklığının son bulacağı durgunluk hâline, ona yol gösterecek bir sisteme de kavuşmuş olur. Matmazel Noraliya'nın hem Batı hem de Doğu medeniyetine bağlı olması, her iki medeniyeti de tanıması ve seçimini mistisizmden yana kullanması Peyami Safa'nın tezini pekiştirmesine olanak verir. "Dava iki medeniyetin ortasında bir rakkas hareketine mahkûm olmak değil, ikisi arasında canlı ve orijinal bir tertip yaratmaktır."[204] Bu tertip ise mistisizmden geçer.

Binboğalar Efsanesi'nde Mit ve Destan Unsuru

Nehir Altun[205]

Yaşar Kemal'in hemen tüm romanlarında, gerek üslup gerekse içerik bakımından efsane ve destan unsurlarının kullanımındaki zenginliği fark etmemeye imkân yok. Yazarın, Anadolu coğrafyasının en eski çağlardan beri dağarcığında biriktirmekte olduğu efsane ve destanları eserlerine yedirmekte ve onları modern zamanlara uyarlamaktaki ustalığı malum. Onun kendine özgü üslubunda efsane, destan ve ağıt türlerine ait unsurlar, söyleyiş özellikleri benzersiz bir ustalıkla harmanlanarak, onu âdeta bir "modern zaman Homeros"una dönüştürür. Destanlara olan ilgisinin altını sıklıkla çizen Yaşar Kemal, "Talat Sait Hâlman'ı Düşünürken" başlıklı yazısında şöyle demektedir: "Şunu hemen söylemeliyim ki, ben destan anlatıcısıyım, gençliğimde köy köy dolaşarak destanlar anlatmışımdır."[206]

Malinowski'nin de belirttiği gibi, ilkel toplumlarda mit, gerçekdışı, hayalî ya da masalsı bir olay değil, gerçekliğine yürekten inanılan ve günlük yaşamda hayati bir işleve sahip olan bir olgudur. Mit bu toplumların gözünde yaşamın düzgün şekilde akışını sağlayan bir işleve sahiptir. Dinî inançların ve uygulamaların içine, onlardan ayırt edilemeyecek şekilde karışmış olan mitler âdeta dinin somut hâldeki yansıması gibidir. Törelerin korunmasına, geleneklerin yaşatılmasına yardımcı olanlar da yine mitlerdir. Töresel ya da dinî amaçlı ritüellerin anlamlandırılması hep mitler sayesinde olur. İşte Yaşar Kemal, *Binboğalar Efsanesi*'nde mitin bu özelliklerini temel almıştır.

Eserde yıllardır Çukurova'yı mesken edinmiş, yazın yaylakta, kışınsa kışlakta kona göçe yaşayan Türkmen obası Karaçullular'ın, tüm toprakların yerleşik topluluklarca paylaşılması sonucu konacak bir toprak parçası bulamaması, kısaca yersiz yurtsuzlaştırılması anlatılır. Toprağa bağlanmış, doğaya yabancılaşmış, şehir hayatının gereklerini sızlanmadan yerine getirmeye alışmış modern insanın karşısında çok doğal, çok nahif kalır Yörüklerin varoluş biçimi. Mit, henüz saflığını yitirmemiş bu göçebe toplumunda tam da Malinowski'nin sözünü ettiği işlevleri üstlenmiştir. Malinowski'nin tasvir ettiği ilkel toplumun pek çok özelliğini 20. yüzyıl Türkiye'sinde hâlen bünyesinde yaşatan bu toplulukta mit, yaşama yön verici etkiye sahip aktif bir güçtür; sembolik bir ritüelden, batıl inançtan ibaret değildir asla.

Yaşar Kemal, aralarında *Binboğalar Efsanesi*'nin de bulunduğu bir dizi romanını Yörüklerin değişen yaşam şartları karşısındaki durumu üzerine kurmuştur. Bilindiği gibi Güney Anadolu bölgesi çok uzun yıllardan beri kışın ovada kışlayan, yazıysa yaylada geçiren Türkmenlere ev sahipliği yapmaktaydı. Ancak Osmanlı yönetimi, Türkmenleri kontrol altında tutabilmek için onları göçebelikten vazgeçip toprağa yerleşmeye zorladı. Direnişle karşılaşan bu iskân hareketi, özellikle 1876'da Yörüklerin isyanı ve Osmanlı askerinin bu isyanı sertçe bastırmasıyla tarihe geçti. Aralarında Kemal'in romanına ismini veren Binboğa gibi pek çok dağa, yaylaya çıkan yolları tutan askerler, Yörükleri Çukurova'ya yerleşmeye mecbur etti.

Ancak yerleşik hayatın zorunlulukları ve her şeyden önce de Çukurova'nın zorlu iklimi ve sineğiyle baş edemeyen pek çok Yörük bu iskân hareketi sırasında telef oldu. Geçimini hayvancılık yaparak sürdürmeye alışmış olan bu insanlar için toprağı işlemek de yepyeni ve zorlu bir deneyimdi. Sonuçta yerleşik düzene geçiş sürecini tamamlayan pek çok Yörük aşireti, karşılığında ağır bedeller ödemek zorunda kaldı. Ancak bu bedellerden belki de en ağırı, Türkmen aşiretlerinin göçebe yaşayışlarında edindikleri pek çok inanış ve uygulamayı, yani zihniyetlerini ve törelerini yitirişiydi. Yerleşik düzene geçtikten sonra oba düzenini koruyamayıp dağılan, köy ve kasaba insanının baskın geleneği ve zihniyeti içinde asimile olan pek çok Yörük aşireti kimliğini yitirdi.[207]

Yaşar Kemal'in bu olayı konu edinen romanları, işte bu yitirilen kimliğe, töreye yakılan birer ağıttır. Çünkü yitirilen sadece töre ve baskın olarak törenin belirlediği kimlik değil, insanlıktır, insanlık onurudur. İlhan Başgöz, Yaşar Kemal'in ağıt ve efsane arasında sıkı bir bağ kurmuş olduğuna dikkat çeker.[208] Yazar, köylülerin toprak ağalarından gördüğü zulüm karşısında ezilmesine, sömürülmesine yaktığı ağıtları, bu zulme başkaldıran halk kahramanlarının efsaneleriyle taçlandırır. Yani Yaşar Kemal'de efsane, çoğu zaman ağıt üzerine inşa edilir; gücünü, ağıtın acılı tonundan alır.

Binboğalar Efsanesi, Yörüklerin Çukurova'da iskân edilmesi sırasında, her nasılsa kendilerine verilen toprağa yerleşmeyip, verdikleri haraçlar sayesinde yazlarını yaylada kışlarını ise Çukurova'da geçirme âdetlerini sürdürmeyi başarabilmiş Karaçullu Türkmen aşiretinin, sonunda tüm toprakların birilerince sahiplenilmesi sonucu konacak bir karış toprak bulamayıp âdeta yaşama hakkından mahrum edilişinin öyküsüdür. Feodalizmden kapitalizme geçişle birlikte bambaşka bir düzenin hüküm

sürmeye başladığı bu dünyada, artık mümkün olmayan bir varoluş biçimini sürdürmeye çalışan bu topluluğun hayatta kalma çabasını destansı bir biçimde yansıtır bize yazar.

Burada altı çizilmesi gereken nokta, yazarın sadece ezilen, kapana kıstırılan, aşağılanan bu insanlara duyduğu empati değil, aynı zamanda elimizden kayıp giden bir var olma biçimine duyduğu nostaljidir. Berna Moran'ın da vurguladığı gibi, romanda mit ve efsane yoluyla yaratılan mistik, yarı masalsı atmosfer de bir bakıma bu düzenin yüceltilmesidir. Yazar, âdeta özdeşleştiği bu insanların trajedisini ancak coşkun, destansı bir dille yansıtabileceğini düşünmüş olacak ki, epik bir anlatımı mitlerle bezemiş ve bir halkın "yok oluş" destanını yaratmıştır. Bir varoluş destanı değildir bu; bir yitişin, bir parçalanmanın destanıdır ve bunun hüznünü, acılığını taşır.

İnsanın zorla doğadan koparılışının öyküsüdür bir bakıma romanda anlatılan. Doğaya yabancı bir varoluş biçimini sonuna kadar reddetmiştir Türkmen insanı. Hayvancılık yapan, günlük üretip sattığıyla geçinen Türkmen aşireti, soyu tükenmeye yüz tutmuş, nadide bir varlıktır Yaşar Kemal'in gözünde. Bu coşkun sevgi, onun yarattığı karakterleri abartılı ve çoğunca tek taraflı bir şekilde tasvir etmesine neden olur. Halil, Ceren, Haydar Usta, her satırda yücelirler okurun gözünde. Türkmenleri olduğu kadar kendi köylüsünü de sömüren, aşağılayan toprak ağaları ise insanlıktan nasibini almamış birer zalim olarak çıkarlar karşımıza. Üstelik sadece toprak ağaları değil, kendi sömürülüşlerinin, horlanmalarının acısını başka çaresizlerden çıkarmaya çalışan köylüler de iyilikten, erdemden yoksundur Yaşar Kemal'in dünyasında. Yazar, bir bakıma, destan ve mitolojik öykü türlerinin kalıplarına öykünmüştür. Destan ya da destansı öykülerde stereotipik karakterler, eserdeki mesajın vuruculuğunu artırmaktadır. Yaşar Kemal de betimlediği karakterlere bilhassa stereotipik özellikler atfederek tezinin altını çizmeyi amaçlamıştır.

Yaşar Kemal, doğaya yaptığı vurguyla, yabanıl hayatın ve bu hayata dair mitlerin, Yörüklerin dünyasının temelini oluşturduğunu göstermek istemektedir. Doğa, Yörüklerin hayatta kalmasını sağlayan yegâne varlıktır. Hayvanlarını çayırda otlatırlar; yiyecekleri doğanın kendilerine bağışladığı nimetlerden ibarettir. Doğa ne kadar verdiyse onunla yetinirler ve yaz geldi mi, Çukurova'nın yapış yapış sıcağında duramaz olurlar. Kendilerini doğanın kucağına bırakmadıkça, onlar Yörük olamazlar.

Hıdırellez, yani 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece işte bu yüzden önemlidir onlar için. Hıdırellez, İslam öncesinden kalan, ancak İslam'da da kendine yer bulmuş mitolojik kökenli bir inanç ve ritüeldir. Hıdırellez, ilkel toplumlarda kıştan yaza, yani ölümden yaşama geçişi simgeler. Doğanın uzun kış uykusundan uyanıp canlanması, doğada yaşayan insanın da yeniden can bulması demektir. Yörükler için, özellikle romanda konu edilen Karaçullu aşireti için Hıdırellez, hele o yıl ayrı bir öneme sahiptir. Haydar Usta bunca yaş yaşamış, ancak bu kışki yoksulluğu, rezilliği hiç görmemiştir. Yaz sonunda, her zaman kışladıkları yerlere gittiklerinde, toprağın, yerleşik düzene geçmeye boyun eğmiş başka obalar tarafından tutulduğunu görürler. Bütün kış, Çukurovalı toprak sahiplerine verilen rüşvetlere rağmen horlanma ve kovulmayla geçer. Ancak şimdi bahar gelmiş, karanlıktan aydınlığa çıkma vakti yaklaşmıştır. İşte bu yüzden, Hıdırellez'e büyük ümit bağlamıştır oba halkı.

İnanışa göre, dünya kurulduğundan bu yana, her yıl 5 Mayıs gecesi denizlerin ermişi İlyas'la karaların ermişi Hızır buluşur. Her defasında dünyanın bir başka yerinde buluşan bu iki ermiş, buluştukları yere doğurganlık, bolluk, bereket, güzellik getirirler. O yıl, buluştukları yerdeki insanlar daha sağlıklı olur. Ölüm de olmaz o yıl. O diyarda ne bir kuş, ne bir karınca ne de bir kelebek ölür o yıl. Onlar buluşamazsa toprak ürün vermez, yağmur yağmaz ve hiçbir canlı doğmaz.

Ancak Hıdırellez'in mucizevi gücü bununla sınırlı değildir. Hızır'la İlyas'ın buluştuğu an, biri batıdan, biri doğudan iki yıldız doğar ve tam iki ermiş birbirlerinin elini tutarken, bu iki yıldız da birleşirler, tek bir yıldız olurlar. Sonra ışık olup Hızır'la İlyas'ın üstüne sağılırlar. İşte o an, ama tek bir an, dünyada her şey durur. İnsanlar bu mucizeyi görmek için o gece hiç uyumadan bahçelerde, su kenarlarında, yüksek yerlerde bekleşirler. Kim yıldızların birleştiğini, akarsuyun donup kaldığını görürse, o anda her dileği gerçek olur.

Hıdırellez gecesi, mucizenin gerçekleşmesinden önce, ibadet ve şenliğin birbirinin içine geçtiği bir ritüel yer alır. Tıpkı transa geçme ve tapınmanın bir arada yaşandığı, ilkel zamanlardan kalma bir ayin gibidir bu. Anlatılan ayin çok eski zamanların ritüellerini çağrıştırsa da Yörüklerin hâlen yürekten inandığı bir olaydır. Bugün bizim sembolik olarak algıladığımız pek çok uygulama onların yaşamında birebir gerçekliğin ifadesidir.

Roman boyunca anlatıcı, aktardığı pek çok mitin gerçekliğinden bir an bile şüpheye düşmez. Anlatıcı bu mitleri sorgulamaz; onların gerçekleşmesi

karşısında şaşkınlığa düşmez; onları hafife almaz. Tıpkı mitin gerçekleşmesine katkıda bulunan ya da bu olağanüstü olaylara tanıklık eden roman kahramanları gibi sorgusuz sualsiz kabul eder mitlerin varlığını. Bir başka deyişle, Hızır ve İlyas roman kahramanları için neyse anlatıcı için de odur. O, anlattığı coğrafyadaki insanın yaşamı bambaşka algıladığını, tüm değerlerini, inançlarını, geleneklerini bu algılama çerçevesinde kurduğunu düşünür. Bir başka deyişle, olağanüstüye olan inanç onun insanının günlük yaşamının bir parçasıdır. Örneğin, Haydar Usta, Çukurova'yı dolduran traktörlerden "toprağı yiyen, yerken uluyan canavarlar" olarak bahseder. Kendi yaptığı kılıcın olağanüstü güçlere sahip olduğuna inanılır.

Yaşar Kemal, Yörük insanının yaşamını kâğıda dökerken, gördüklerini rasyonalist bir filtreden geçirmez. Yani, kendi epistemolojisini o insanların epistemolojisinin üstüne koymaz. Anlatımında gerçek ve olağanüstüye eşitlik tanır. O, romanda anlattığı Yörüklerin yaşamında olağanüstüye olan inancın ne kadar güçlü olduğunu bilir ve onları gerçekten anlayabilmek için ampirik, rasyonalist yaklaşımı bir kenara koyar. Böylece gerçeğin alternatif algılanışına ulaşmış olur. Yörüklerin yaşamı algılayış biçimi, kendi içlerinde kapalı kaldıkları, yani kapitalist düzene geçmiş modern, şehirli insanın dünyasının dışında var olmayı sürdürebildikleri sürece tutarlı ve tatmin edici bir bütünlük arz eder. Yaşar Kemal, mitsel olanla olmayanı anlatırken bunlar arasında bir hiyerarşi gözetmez; mitsel olana sorgulayıcı, kuşkulu bir tonla yaklaşmaz. Okur da bu metindeki mitsel olayları, yani olağanüstünün varlığını sorgulamamalı, metnin iç mantığına kapılmalıdır. Mitlerin gerçeklikle ilişkisini, mitsel kökenli ritüellerin bilimselliğini sorgulamak, okuru metne yabancılaştıracaktır. Okur bu unsurları bir "oldu bitti" gibi algıladığı sürece, metnin doğal akışı içersinde, kesintisiz bir okuma yapabilir. Çünkü metnin iç mantığı çerçevesinde, her şey mantıki bir örtüşme içindedir. Bir örnek vermek gerekirse, Demirciler pîri Haydar Usta'ya atfedilen olağanüstü yeteneklerden şüphe edildiği anda metindeki epik vuruculuk yok olacaktır. Yörük geleneğinde demircilik; bilgelik, erdemlilik, dürüstlükle bir tutulmuş üstün bir zanaattır. Demirci Haydar Usta'nın dileklerinin kabul olduğuna inanılır.

İşte tüm bu özelliklerinden ötürü Karaçullular, hepsi bir olup Haydar Usta'ya yalvarırlar obanın konacağı bir kışlak istemesi için Hızır'dan. Ancak Haydar Usta'nın şartları vardır. Hıdırellez gecesi kimse uyumayacak, Hızır'la İlyas'ın buluştuğu anı görmek için pür dikkat kesilecektir. Haydar Usta yıldızlar gökte kavuştuğu an herkesin aynı dilekte

bulunmasını, Hızır'dan bir kışlak dilemesini ister. Tek bir kişi bile aksini yaparsa büyü bozulacaktır. Hepsi söz verir Haydar Usta'ya ama dilleri başka söz söyler akılları başka. Her biri başka başka dileklerde bulunma niyetindedir. Biz, o andan itibaren obanın kışlak isteğinin hayalden öteye geçemeyeceğini anlarız. Mite inancımız sarsıldığı için değil, obanın birlik beraberliğine olan inancımızı yitirdiğimiz için. Oba insanı bencilliğine yenilmiş, obanın hayrını ön planda tutması gerektiğini unutmuştur. Gerçekten de obada tek bozulmamış, yozlaşmamış insan Haydar Usta'dır. Bir tek o dürüsttür; verdiği söze sadıktır. Obayı kurtarabilecek tek kişi odur. Ancak ona da bu kez iki yıldızın buluşmasını görmek nasip olmaz. Tanrı âdeta elini eteğini çekmiştir obadan. Tanrı artık başka bir düzenin tanrısı olmuştur. Bu yeni düzende, Haydar Usta gibi mitsel kahramanların bir işlevi kalmamıştır. Onun temsil ettiği değerler de artık anlamsızlaşmıştır. Tıpkı Haydar Usta'nın yakındığı gibi, tanrı artık şehre taşınmış, şehir insanının koruyucusu olmuştur. Bu durumda eski değerlerin savunucularına düşen görev "yok olmak"tan ibarettir.

Yaşar Kemal'in miti, efsaneyi kullanmaktaki amaçlarından biri hem günümüz değerlerinin geçerliğini sorgulayıp bu değerlere "yeniden düzenleme" girişiminde bulunmak, hem de en geçmişten geleni referans gösterip geleneği güçlendirmektir. Yazar geçmişten bu güne doğrunun değişmediğini göstermek amacıyla birçok mite gönderme yapar ve böylece geçmişin mitlerine yaptığı göndermelerle verdiği mesajın geçerliliğinin, sağlamlığının altını çizer.

Binboğalar Efsanesi'nde yalnızca yüzyıllar boyu dilden dile gezip halka mal olmuş kolektif mitlere değil, zor durumda kalan bu insanlarca üretilen güncel mitlere de rastlanır. Muharrem Kaya'nın da dikkat çektiği gibi, obası, konakladığı Deliboğa höyüğünde onları topraklarında istemeyenlerce ateşe verilen Kerem, yangından kaçıp sığındığı köyde bir mit uyduruverir. Bu bağlamda, mitin yani olağanüstünün genelde toplum dışına itilen, "öteki" olarak damgalanan birey ya da topluluklarda görüldüğü söylenebilir. Kerem, köyde tanıştığı çocukların Yörükler üzerine sarf ettikleri kötü sözlerden sonra kendi mitini yaratma yoluna gider. Çocuklar Yörüklerin herkesin toprağına konup göçtüklerini, soygun yapıp adam öldürdüklerini söyleyince, o da Yörükleri yüceltmek ister. Hayal gücünün de yardımıyla obası üzerine anlattıklarıyla oracıkta bir kahraman olur Kerem onu dinleyen çocukların gözünde.

Yaşar Kemal ezilenin, bastırılanın romanını yazar. Baskı sürdükçe, insanoğlu da onunla başa çıkmanın yollarını aramayı sürdürecek, böylece mit daima yaşamda varolacaktır. Yaşar Kemal *Peri Bacaları* isimli kitabında şöyle der: “İnsanoğlu yaratıcıdır. Sıkışınca taşı un eder, kayaları deler, toprağın altını üstüne getirir, en umulmaz yerden kendisine bir dost çıkarır...Göçebenin kilimi, nakışı; yerlinin taşı, yapısı heykeli, resmi. Bunlarla birlikte türküsü, masalı, efsanesi...[209]

Haydar Usta’nın otuz yılda yaptığı kılıcı bir kışlak istemek amacıyla İsmet Paşa’ya götürmesi de benzer mitler üretilmesine sebep olur. Oba halkı binbir hikâye uydurur bu konu üzerine:

> İsmet Paşa kılıca bakmış, bakmıııış, Yörük kocası eğer sen yaptıysan bu kılıcı, ellerin dert görmesin demiş. Eğer bu kılıç harplerde benim elimde olsaydı, sen o amanlar, ben harbederken bu kılıcı bana yapıp getirseydin, ben de bütün düşmanları bu kılıçlan alteder, topraklarımızı iki, üç, on misli büyütürdüm. İşte siz de bir karış toprak için böyle sürünmezdiniz...[210]

Oysa gerçekte hiç de böyle gelişmez olay. İsmet Paşa kılıcı alır, şöyle bir süzer ve “çok güzel, çok güzel” diyerek Haydar Usta’ya geri verir. Sonra arabasına bindiği gibi gözden kaybolur. Koskoca obanın tek umudu kılıç ellerinden kayıp düşer demirciler pirinin. Hayal kırıklığı, inanamazlık içinde kalakalan Haydar Usta, önce rüzgârdaki kavak gibi sağa sola sallanır, sonra dizleri bükülür, çöküverir kaldırıma, kılıcının yanına. Camlar, kırmızılar, yeşiller, ağaçlar, mızraklar, topraklar, otomobiller döner, kırılır, parça parça olur, gökten aşağı kırağı gibi pul pul, paramparça, tuzbuz dökülür, saçılıp savrulur.[211]

Bir mitin yitirilişidir onun anlattığı. Yazar, göçebe ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlı bu insanların değişen sosyo-ekonomik şartlar karşısında parçalanışını, egemen kültüre boyun eğişini pek çok romanına konu etmiştir. 20. yüzyıl kapitalist toplumunun gereklerine ayak uyduramayacak derecede içe kapalı ve geleneksel bir yaşam süren Yörükler, Çukurova’da, Toroslar’da, önce konakladıkları yerlerden sürülmüş, ardından da hayatta kalabilmek için toprak ağalarının sömürüsüne boyun eğmek zorunda kalmıştır. Berna Moran, Yaşar Kemal’in pek çok romanının ortak paydası olan bu trajediyi “yozlaşma mitosu” olarak adlandırmıştır.

Yerleşik düzene geçişle birlikte kapalı bir toplum olma özelliğini yitiren Yörükler, önce birbirlerine yabancılaşırlar, ardından da geleneklerine.

Karaçullu aşireti gibi yerleşik düzene geçişe sonuna kadar direnenler ise, gördükleri zulüm karşısında o kadar çaresizleşirler ki, istemeye istemeye de olsa uzaklaşırlar aşiret zihniyetinden. Nitekim obanın her konup kalkışıyla birkaç çadırın eksildiği gözlenir. Bir yılın sonunda, altmış çadırlık obadan geriye kala kala yirmi çadır kalmıştır. Yalnızca oba değil, gelenekler de dağılıp gitmektedir Çukurova'da, bütün değerler yerle bir edilmektedir. Türkmenler bir parça toprak için kızlarını zengin toprak ağalarına vermektedirler. Ancak bir yıla kalmadan zorla evlendirilen bu kızların çoğu ölüp gidecektir; kimi veremden, kimi üzüntüden.

Böylece mitin sonuna gelinir. Oba insanını, geleneğini ve her şeyden önemlisi onurunu yitirmiştir. Bu bağlamda, Yaşar Kemal'in anlattığı yozlaşmanın değil yok olmanın mitosudur artık.

“Kendini-Hayatını “Yaratan” Bir “Yazar”:

Sevim Burak

Seher Özkök[212]

Mektuplardaki Gizil İlişki: Yazı ve Hayat

Bir yazar düşünün: Herkesten farklı algılayan dünyayı ve farklılığını sadece sözcüklere değil işaretlere, resimlere ve şekillere dökebilen... Parçalanmışlığın eziyetini metinlerine yansıtarak, dünya üzerindeki tüm bütünlüklerin ötesinde bir bütünlük, hayattaki gerçeklerin ötesinde bir gerçeklik arayan... Arayışı, özlemi ve metinlerine duyduğu sonsuz aşk dönemin edebiyat çevrelerince anlaşılmayan... Ne düşünülebilir böyle bir yazar için ve ne söylenebilir? Sevim Burak için söyleyeceklerim bu sorunun cevabını bulmaya yönelik olacak kuşkusuz; fakat herhâlde bu sorunun tam cevabı olamayacak.

Dönemine göre sıra dışı bir yazar olan Sevim Burak'ı tanımak ve hayatı hakkında bilgi edinmek için incelenilebilecek temel kaynaklardan biri oğlu Karaca Borar'ın annesinin mektuplarını derleyerek oluşturduğu *Mach 1'dan Mektuplar*[213] adlı eserdir. Bu eseri merkez alan bir otobiyografik okumayla Sevim Burak'ın hayatı ve yazısı arasındaki ilişkileri hayatın metinselliği düşüncesini de göz önünde bulundurarak dile getirmeye çalışacağım.

Sevim Burak *Mach 1'dan Mektuplar* adlı derlemedeki mektuplarında kendini hayatın acımasız oyunlarının ortasında, edebiyat dünyasınca kabul görmeyen bir kadın yazar olarak kurgulamıştır. Hayatın, çoğu zaman çıkardığı engeller yüzünden kaçılması gereken bir alan olduğunu aklından çıkarmayan yazar, bunun yanında yaşamının izlerinden çıkarmaktadır öykülerini. Kaçması gereken hayatın onu yakaladığı yerlerden filiz vermektedir bitmeyen hikâyeleri. Metinleri bitmedikçe acısı da bitmeyecektir. Acıları çoğaldıkça metinleri sonsuzlaşacak, nihayet bulmayacaktır. Bize sunulan kısır döngüde boğulan ve boğuldukça yaratan bu sıra dışı yazar, kim tarafından kurgulanırsa kurgulansın, sonuçta yazar Sevim Burak olarak karşımıza çıkıyor ve biz okur olarak onun hayatını, yazarlığına yansıyan olumlu ve olumsuz yönleriyle algılıyoruz. Bu noktada, metinsel Sevim Burak'ın hayatını ve eserlerini birbirinden ayrı tutmak mümkün görünmemektedir.

Hayat-yazı beraberliği ve çelişkisi mektupların hemen hemen hepsinde karşımıza çıkmaktadır. Sevim Burak hastayken, *Yanık Saraylar*'da anlattığı

ve aynı zamanda yazılarını temize çekerken kendine yardım eden daktilo Nebahat Hanım'la beraber, kendi evi sıcak olmadığı için eski eşi Ömer Uluç'un boş evinde kalmaktadır. Eski kayınvalidesi onu evden atmaya kalkışır. Bu olayı Işıl Sabuncuyan'a yazdığı mektupta şöyle dile getirir Burak:

> Ölümün eşiğinde ve aile rezaletinin eşiğinde –kızımla yazdığım hikâyenin kahramanıyla baş başa kalmıştım– O zavallı evlenmemiş kızlığıyla acı bir humour sağladığım primitif bir tekniğe ulaşmamı gerçekleştiren –Asil aile tutkusu olan– Daktilo kızın maceralarını geliştirdiğim Nebahat Hanım bana kitabımın içinden çıkmış canlı bir imaj gibi baktı –Hortlamış gibi– 'Yazdıklarım beni perişan edecek' diye düşünmediysem Allah canımı alsın. (24)

Dikkat edildiğinde görülür ki yazar üzerinden bir karakter yarattığı insana, gerçek bir insan değil de kendi hikâyesinin kahramanı olarak bakmaktadır. Bu noktada, Sevim Burak'ın yarattığı metinleri, hayatın gerçeklerinden daha gerçek olarak gördüğü söylenebilir. Kendisi de "Hikâye ya da İmge ya da Tansık" adlı yazısında bu fikri destekler: "Gerçeğin yaşantıma, insanlara, her şeye aykırı bir şey olduğunu düşünerek yazıyorum hikâyelerimi. Gerçeğe benzeyen bir hayat yaratmak istiyorum, belki, gerçekten daha anlamlı kılabilir hikâyelerimi".[214] Görüldüğü gibi, Sevim Burak, hayatını yansıttığı hikâyelerinin gerçekliğine döndürmüştür yüzünü. Yaşamın içinde sıradan görünen olaylar, kişiler ve acılar onun eserlerinde kullandığı teknikle de bağlantılı olarak değişmekte, farklılaşmakta ve aynı zamanda daha gerçek ve anlamlı olmaktadırlar.

Sevim Burak'ta yazı ve hayat birbiriyle örtüşük bir yapı arz etmektedir. Yaşamı, ona verdiği sıkıntılar ve acılar nedeniyle sevmese de malzeme olarak satırlarında kullanmaktadır; fakat belki yaşama kendine yönelen olumsuzluklar bütünü olarak baktığından ve onu eserlerinde yeniden şekillendirdiğinden yaşama dair olan en temel durumları gözden kaçırabilmektedir. Hayata dair acayip bir durumla karşılaştığında onu anlamlandıramamaktadır. Çünkü o yaşamı metnin içinde yeniden şekillendirmekte, onu kendine has anlamlarla yoğurmaktadır. Burak'ta yaşam metinseldir. Bu nedenle, hayatın son derece düz ve gereksiz ayrıntılarıyla karşılaşınca donakalır. Sevim Burak'ın eski kayınvalidesiyle yaşadığı olay da buna benzer bir durumdur. Burak kendini evden atmak için kayınvalidesinin getirdiği polise sorar bu olayın nedenini:

> Ne olabilir nedeni?' diye sordum -Polis de bir düşündü, o da bir sebep bulamadı, sonra birden hatırlamış gibi hiç ne olacak... Kötülük... dedi. Kötülük haaa? İşte o zaman kitabımdan çıkmış kahramanımla bütün o çok bilmiş edebiyatlı hikâyelerime -ve edebiyatıma- sadece edebiyat yapmak için yaşayan kendime lanet ettim- Orta halli bir polisin -Kötülükten haberi vardı- Benim yoktu. (25)

Sevim Burak'ın yaşamı ile metinleri arasında sıkı bir bağ olduğu gerçektir; fakat bu bağ 'mimetic' bir boyut taşımamaktadır. Sevim Burak eserlerinde yaşadıklarına dair ayrıntıları kullansa da, bu ayrıntıları değiştirmeden, eğip bükmeden kullanmaz. Dolayısıyla metinleri gerçek yaşamının yazar-merkezli farklı bir gerçekliğidir ki bu gerçeklik onu yaşamın yüzeyselliğini anlamaktan alıkoymaktadır. Yaşamı bu yanıyla alımlayamayan ve ona uyum sağlayamayan yazar, ondan uzak durmayı, kendi hücresine çekilmeyi arzulayacaktır:

> Benim yazdığım biçimde bir yazar için dünyayla alışveriş kurmaya imkân yok. Gözlerimi, kulaklarımı, kalbimi kapatmalıyım bütün güzelliklere, zenginliklere ki, aklım herkesin görüp sevdiği şeyleri görmesin, güzelliklere dalıp yanlış düşüncelere kapılmayayım. Sevgi mevgi isteyip kendimi kandırmayayım. Sonra benim yaşadığım yaşam beni cezalandırır, yazı yazamam. (147)

Burak kendi dünyasına kapanması gerektiğini bu nedenlerle açıklıyor. "Dünyaya kapılmayayım, yoksa o beni yazmaktan alıkoyar." Oysa bu durumun derininde biraz evvel bahsettiğimiz nedenler yatıyor. Hayatın gerçekliğine adapte olamama... Adapte olunamayan bir hayatı reddetme ve metinleriyle başka bir dünya yaratma çabası var Sevim Burak'ta. Ayrıca, yaşamdan uzak durmasının nedenlerini açıklayan cümleleri dikkatle incelediğimizde, değişik ifadelerle karşılaşıyoruz. "Benim gibi yazan bir yazar için" demiyor Burak "Benim yazdığım biçimde bir yazar için" diyor ki onun kullandığı bu ifade aslında kendini de yazar olarak yazdığını, yarattığını, metinselleştirdiğini ortaya koyuyor. Bu da aslında tüm yazarlar gibi mektuplarda karşılaştığımız Sevim Burak'ın yaratılmış bir yazar olduğunu gösteriyor ama bu duruma bir riyakârlık ya da okuru kandırma yolu olarak bakmamak lazım. Sonuçta, Sevim Burak gerçek yaşamı metinsel düzeyde yeniden yaratan ve orada yaşayan, yarattığına inanan bir

yazar. Bu noktada ona tutarsız da diyemeyiz. Gerçeği bize birebir vermesini beklemek gerçek bir tutarsızlık olur.

Söz konusu alıntıda değinmek istediğim bir başka nokta da “Sevgi mevgi isteyip kendimi kandırmayayım. Sonra benim yaşadığım yaşam beni cezalandırır, yazı yazamam” cümlelerinde gizli olan anlam. Kendine çizdiği ya da çizmeye çalıştığı metinsel bir hayat var ve eğer sevgi peşinde koşarak gerçek yaşama kayarsa bu hayat onu reddedecek, yazamayacak Sevim Burak. Burada, çok güzel bir kadın olan Sevim Burak’ın yaptığı evliliklerden mutlu olamadığını vurgulamakta yarar var. Aradığı aşkı bulamamış ve hüsranla biten beraberlikler yaşamış bir kadınla karşı karşıyayız; fakat bu kadın aynı zamanda aşkı ve sevgiyi de reddetmiş değil. Bu duyguların gerçek hayattaki hâllerinden vazgeçmiş, çünkü hayata ait sevgiler onu yormuş, üzmüş ve yazmaktan alıkoymuş çoğu zaman. Üstelik tüm sevgilerin bir kandırmaca olduğunu anlamış. Bu nedenle sevgiyi aramak amacıyla zaten adapte olamadığı bir yaşamın içine dalmak, kendini var eden tek şeyden alıkoyabilir onu: Yazmaktan. Bu konuyla ilgili olarak bir mektubunda, hayatta kendi kafasına uyan bir erkeğin var olmadığını vurgular ve şöyle der: “Ben *Afrika Dansı*’nda niye Samuel BECKET’i âşık olarak seçtim? Benim aradığım erkek oydu” (210). Burak’ın kafasında âşık olunabilecek erkek de metinseldir. Gerçek hayatta onun aradığı hiçbir şey yoktur ve belki bu nedenle yazıyor; kendine metinsel hayatlar, aşklar, âşıklar yaratıyordur. Örneğin bitiremediği romanı *Ford Mach 1*’a da âşıktır. Karaca’nın sevgilisi Oya’ya yazdığı mektupta *Ford Mach 1*’dan şöyle bahseder:

> Ancak Ford Mach ONE beni mahvediyor, bayağı güreşiyoruz. Karı kocaymış gibi... Bir gün her şey kötü gidiyor, ertesi gün berbat. Yazının yanına yaklaşmak istemiyorum. Ford Mach 1 beni korkutuyor, sindiriyor. Onu nasıl alıp orasını burasını yeniden yaratacağımı bilemiyorum. Biliyorum ama söylediğim gibi işte... Kocammış gibi bir kere baş eğdim, dizginleri eline kaptırdım. Karaca bilir, o arabaya âşık oldum, birlikte takip ettik, onun yarışına gitmek için eşya verip araba satın aldık. Ama Ford Mach 1’ı yeneceğim... Onu istediğim biçime sokup ondan kurtulacağım. (57)

Burada dikkat edilmesi gereken, metinlerine âşık bir kadın kimliğinden çok bir şeyleri biçimlendirmeye ve yeniden yaratmaya meyilli yazar kimliğidir. Sevim Burak gerçek hayatta kocalarını istediği biçime sokamamış, onları sıradan yaşamın akışı dışına çıkaramamış olmanın

ızdırabını çekmektedir hâlâ. Âşık olduğu metne karşı aldığı bu tavır, gerçek hayatındaki boşlukları yansıtır niteliktedir. İster hayatın kendisi ister onun içindekiler olsun, Sevim Burak tarafından biçimlendirilmedikçe onun tarafından kabul görmezler. (Bu durum onun öykü yazma sürecinde de görülür. Metni oluşturduktan sonra onları küçük parçalara ayırır, belli bir sistemle birbirine iğneler. Aynen bir terzi gibi çalışır. Metni kendine göre biçimlendirir.) Burak'ta yaratmaya ve biçimlendirmeye olan bu eğilim, onun gerçek yaşamda mutsuz olmasına neden olmuş; onu kendi metinlerindeki hayatı yaşamaya itmiştir. Metinseldir artık her şey onun için. Öyle olmalıdır.

Hücresindeki yaratma eylemine kendini kaptırmış olan Sevim Burak iki şeyden şikâyetçidir. Birincisi, sorunlarıyla onun yazma eylemini kesintiye uğratan gerçek hayat, ikincisi onun yazdıklarını anlamayan ve reddeden edebiyat dünyası. Gerçek hayatın para ve hastalık sorunları, Sevim Burak'ın hayatı boyunca uğraşacağı sorunlardır. Para sorununu Karaca halletse de, Burak Karaca'nın yolladığı bütün parayı antikaya yatırdığından, parasızlıktan hiçbir zaman kurtulamaz. Hastalık ise zaten onun ölümüne yol açacaktır. Gerçek hayatın bitmez sorunlarından nefret etse de, bu sorunları metinlerine yansıtmaktan da geri durmaz. "Yazdıklarımda yaşantının kıl kadar yeri yok." (51) dese de *Afrika Dansı*'na Haseki Hastanesi'nde geçirdiği kataterin raporunu koyar. *Sahibi'nin Sesi* oyunundaki çift kimliklilik ise annesinin ve dolayımlı olarak kendisinin Yahudi kimliğinin metne yansıyışıdır. Bunun yanında yaşantısını metinlerine aktarmadığını vurgulayan Sevim Burak, bir mektubunda "Bütün bu yaşantılarımdan bir şey çıkaramazsam ciddi olarak yazamazsam en acıklısı olacak." (121) demekten de çekinmez. Uyum sağlayamadığı hayattan kaçmak için metinsel bir dünya yaratan Burak, kendi dışındaki hayatı reddetse de onun tarafından çevrelenmektedir, hem kendisi hem de metinsel dünyası. Gerçek hayattan kopması mümkün olamaz. Kimi zaman hayat onu yazmaktan alıkoyar: "Karaca ben, küçük dalgınlıklar, ufak yangın başlangıçları -süt taşmaları- yemek yanmaları arasında bir şey düşünmeye ve yazmaya devam ediyorum." (250) Kimi zaman yazmak yaşamasını engeller: "Her şey, sokağa İstanbul'a inmem-birkaç kişiyi görmek-artık romanın bitmesine bağlı." (250) Ama sonuçta, gerçek hayat ve metinsel dünya ne olursa olsun iç içedir.

Dönemin edebiyat çevresi, Burak'ın ikinci sorunudur. Yazdıkları bir türlü anlaşılmamakta, dönemin toplumsal gerçekçileri tarafından kale

alınmamaktadır. Eski bir manken, güzel bir kadın olduğundan her zaman daha fazla ilgi görmeyi isteyen, hayatı kendince biçimlendirmeye eğilimli bir yazar için bu tam anlamıyla bir felakettir. Bu noktada, Sevim Burak'ın kendini kanıtlama çabaları ortaya çıkmaya başlar. Dönemin hemen hemen bütün yazarlarını kötüler, kendisini yüceltir. Bir kabul görmeme durumu vardır ve bu durumun yanlışlığını ileride yayınlanacak olarak mektuplarında göstermelidir Sevim Burak. Böylece geleceğin okurları onu anlayabilecek ve ona saygı duyacaktır:

> Afrika Dansı'nı yazdım, o da daha şimdiden Türk Edebiyat tarihine girmiş durumda. İster halk okusun ister halk okumasın. Kitap kendini ispat etmiş durumda. BİLİMSEL OLARAK-Yapısalcılık akımında (Dünyada en yeni kitap eleştiri yöntemi) (...) Yapısalcılık-bilimselcilik Türkiye'de birçok isim yapmış yazarın şimdiye kadar edebiyat yapmadığını ortaya koydu. (...) Benim Çağdaş Eleştiri'de yapısalcılık açısından ispatlanmam mektubumun başında da ifade ettiğim gibi bir sürü kıskançlıklara ve yazarlığı bırakmalara neden oldu. (150)

Dikkat edilirse, Sevim Burak kendini metinleriyle kabul etmeyen edebiyat dünyasını mektuplarındaki ifadeler ve ithamlarla reddetmekte ve kötülemektedir. Böylelikle, kuramın otoritesinden de yararlanarak mektuplarında kendi metinlerini ve yazarlığını yüceltebilmektedir. Ve bu mektuplar ileride yayınlandığında, bir zamanlar değeri bilinmeyen bu 'bilimsel yazar' anlaşılacaktır.

Aslında Sevim Burak'ı yazmaya iten, sevgi ve ilgi ihtiyacıdır. Yaşamı boyunca bu ilgiyi ve sevgiyi ne kocalarından ne de kendini kabul ettirmeye çalıştığı çevreden görebilmiştir. Alışamadığı hayatı ve uzlaşamadığı kocalarını kendince şekillendirmek istemiştir hep; fakat hem hayat hem kocaları direnmiştir ona. Bu noktada şekillendirebildiği tek şey olan kendine ve metinlerine dönmüştür. Biçimlendirdiği metinlerle kabul görmek, sevilmek istemiştir; fakat bunu da başaramamıştır. Burada "O hâlde dönemin edebiyat kurallarına göre oynasaydı oyununu." demek geliyor içimizden. Ama o zaman da kendi doğasına aykırı hareket ederdi. O farklılığıyla sevilmek istedi, sıra dışılığıyla var olmak istedi. Bunu da yaşarken başaramadı. Aslında metin yaratmasının temelinde hep sevgi arayışı vardı. Karaca'ya yazdığı bir mektuptaki cümleler iyi analiz edilirse bu durum açıkça görülür: "Sana duygusallığını kullan-çiz-yaz diyebilirdim-Bazen coşup demişimdir de-Ama-Bu kadar kuvvetli bir şahsiyetin-ve

kendini sevdirme kaynağın ‘SEN’ varken edebiyat neyine Hayatını yaşa-torbana Allah ne verdiyse doldur.” (232) O hâlde, edebiyat bir kendini sevdirebilme çabasıdır. İnsanın kişiliği ve güçlü “ben”i varsa edebiyata gerek yoktur. Bir “ben”i olmayanlar metin yaratırlar, metinleriyle var olur ve metinleriyle sevdirirler kendilerini bu düz ve anlamsız dünyaya; ama düz dünyaya metinleriyle bile sevdirememiştir kendini Burak. O hâlde metinleriyle onun kalıpsal ve düz yanını yıkmalıdır, hem kendi için hem de kendi gibi hayatın dışında bırakılmışlar için:

> Bu dünyayı izleyenlere bir halt yok. Açıkgözler için hiçbir şey yazmayacağım. Dünyalarını kaybetmişler için-kendim için yazacağım-Erken bunamışlara hayalperestlere-Çok acıklılara-bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım... Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara-şizofrenlere-aşırı romantiklere-ve aşırı sadistlere... Delilere yazacağım... Aptallara da sevgim var... Ama delileri yaratıcı buluyorum.(35-36)

Gerçek hayatın kurallar tarafından biçimlendirilmiş bireylerine seslenmez Burak, sistemlerin ötesinde kalanlara ve ihmal edilenleredir onun öyküleri. Kendi gerçekliklerini yaratanlar için yazar Sevim Burak, hayatın gerçeğine adapte olamayanlar için yazar, çünkü kendisi de öyledir.

Genel kalıplarla şekillenmiş hayat getirmektedir tüm sorunları. O hâlde bu sorunların insan ruhunu inciten yanlarını metinde yeniden biçimlendirip, farklı bir dünyaya yelken açılmalıdır. Gerekirse Tevrat gibi bir ana metni bile tekrar yazabilmelidir insan. (36) Kendi dünyası için, ruhunu alt üst eden hayatın tüm büyük anlatılarını kırabilmelidir. Düzeni alt üst etmeli, bireysel büyük anlatısını şekillendirebilmelidir. O zaman tanrısallaşacaktır, o zaman onu kabul etmeyen hayat yazdığı metinlerle şekil değiştirecek, onun istediği biçime girebilecektir: “Duva et. Duva et. Şu yıllar süren mutsuzluğumu dile getirebileyim ki, onların büyük şeyler olduğunu, bizim hayatımızdan etimizden kopan parçalar olduğunu ortaya koyabileyim. Bir tanrı buyruğu gibi... Dünyaya yaşadığımı duyurmak için. Tanrı’nın beni gönderdiğini ve bunları yazmamı istediğini...ispat edebileyim.” (198)

Sıyrılanlar ya da Arada Kalanlar:

Araf’ın Kimlik Üzerine Bir Okuması[215]

Öznur Şahin[216]

Araf, Mevlana’nın *Mesnevi*’sinden şu alıntıyla başlar: “Bir hakim ‘[b]ir kargayla bir leyleğin beraber uçtuğunu, beraber yemlendiğini gördüm’ der. Ve bu durumdan şaşkına dönerek, ‘aralarındaki birlik nedir’ diye hâllerine dikkat eder. Gördüğü her ikisinin de topal olduğudur.”[217]*Mesnevi*’deki bu topal kuşlar, *Araf*’ta Gail ve Ömer’dir. Gail, hüznünde de neşesinde de aşırıya kaçan, yaşamının akışının doğal bir parçası hâline getirdiği intihar denemeleri ve kara saçlarına iliştirdiği gerçek bir kaşıkla deliliğin sınırlarında gezinen Amerikalı bir kadındır. Yazar, “isimleri sonsuza kadar sabitleyen bir dünyaya saplanma[ktan]” mustarip; bu nedenle ‘harflerin çığırından çıkmasına’ izin vererek, “kendisine yamanan her ismin silinebileceği” ve “yerine başka bir ismin harflerinin konabileceği” (61)[218] iddiasını taşıyan Gail’in hayat hikâyesiyle, her türlü kimlik kategorisini dışlamanın anlatısını kurar. Ömer’in, Gail ile kesiştiği nokta ise kimliklerin sabitleyici etkisine karşı duydukları benzer tepkidir. Ömer, Amerika’ya doktora yapmak üzere gelmiş, “kendini ne siyasetin akıntısı ne de bilimin adacığına konumlandırabilmiş bir siyasetbilimi öğrencisi, ne İslamla ne de başka bir dinle alakası olsun isteyen bir doğuştan-Müslüman, kendini evinde hissedememekten mustarip ama artık evinin nerede olduğunu bilmeyen bir göçmen[dir].” (19) Romanın merkezinde duran bu iki topal kuşun benzerlikleri, kitabın başındaki alıntıdan başlayarak romanın kurgusu boyunca vurgulansa da, Gail sanki yazarın kaleminin de çığırından çıkmış, Ömer’in aidiyet sorununun getirdiği huzursuzlukla yakın durduğu, ancak ulaşamadığı bir mertebeye yükselmiştir.

Gail, sadece Ömer’den değil, romanın kurgusunda kendilerine özgü kimlik anlatılarıyla yer alan Ömer’in ev arkadaşları Faslı Abed ve İspanyol Piyu’dan da farklılaşır. Herhangi bir cemaatle ilişkisinin olmaması ve hikâyesinin daha bireysel düzeyde gelişmesi Gail’i, sırtlarında onları belirli kategorilere hapseden söylemlerin yükünü taşıyan bu karakterlerden ayırır. Yani Gail, Ömer’in “başkalarının gözünde bir ulusal kimlikten ibaretim” (114) sözlerinin taşıdığı yabancılaşma duygusundan uzaktır. Gerçi, “Türklük ve Müslümanlık” Ömer’in yabancının topraklarında karşılaşmak zorunda kaldığı, ancak kendi ülkesinde zaten yabancılaştığı kimlik türleri de olsa, o hem “Amerikalı olmamanın” (112) getirdiği, hem de kendi

ülkesiyle kurduğu bağların çok zayıf olmasından kaynaklanan katmerlenmiş bir yabancılaşmayla arafta kalır.

“Doğuştan-Müslüman” (19) olan Ömer’in zorunlu Müslümanlığı da, sadece Amerikalılarla değil, ev arkadaşı Abed’in “dini bütün” (18) Müslümanlığıyla da karşı karşıya gelmekte ve böylece değişmez, bütünlüklü bir kategori olarak kurulan “Müslümanlık” kimliğinin kendisi de sorunsallaştırılmaktadır. Ömer, Abed’in deyişiyle, onun “dini bütün” Müslümanlığına karşı “sigaracı, içkici, kimbilirdahaneci” (119) ve “yoldan çıkmış bir Müslüman” (18); yani Abed’in Müslüman bir ülkeden gelen ötekisidir. Tıpkı bir ayrımcılık yaratmak üzere Amerikalı ötekisinin kurguladığı homojen Müslümanlık kategorisi gibi, Abed de Ömer’i ötekileştirirken bütünlüklü bir Müslüman kimlik söylemiyle Ömer’i –dolayısıyla kendi kimliğini– tanımlayarak, cemaat içi başka bir kategori üretir. Kimliklerin kurulma sürecinde, Stuart Hall, onları oluşturan bir ötekine ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir.[219] Elif Şafak da, hem cemaatin “dışındaki” hem de “içindeki” ötekilerle karşıtlık içinde kurduğu Abed’in kimlik anlatısıyla homojen, sabit ve bütünlüklü bir kimlik kurgusunun imkânsız olduğunu gösterir.

Abed’in asıl derdi “Amerikalı ötekisinin” Doğuyu ötekileştirerek bir temsil hâline dönüştürmesi, yani Batının/Amerika’nın geliştirdiği her türlü ayrımcı ve toptancı söylemdir. Bütün esmer ve Müslüman olanların Arap zannedilmesinden, “sarı suratlı, çekik gözlü” diyerek “iki farklı, iki kadim kültürü” yuvarlayıp “çinvietnamburma japon mutfağı” (144) hâline getiren her türlü oryantalist söyleme karşıdır Abed. Ancak, Abed kendine oryantalist söylem karşısında güvenli bir alan yaratmak uğruna, “oryantalist söylemde temsil edilen Doğu ile ‘gerçek’ Doğunun farklı olduğunu iddia” edip, “oryantalizm dışında bir Doğulu/yerli konumunun olduğunu varsay[arak] oryantalizmin Batı ile Doğu arasında dayattığı ayrımı yeniden üretir.”[220] Başka bir deyişle, sömürgeciye duyduğu öfkeyle oryantalizmin dayattığı kimlik kategorilerini dışlamak isterken, kendi topraklarında oryantalist söylemin temsillerinden bağımsız olarak kurulabileceği sanısına kapıldığı başka bir kimlik kategorisinin içine düşmüş olur. Bu nedenle Abed, Gail’in isimleri, dolayısıyla söylemlerin dayattığı kimlikleri değiştirme önerisine şunları söyleyerek karşı çıkar: “Senin için bunu söylemek kolay. Sömürgecilerin gözünde benim atalarım (...) yürüyen çarşaflar! Ben de çoğunluğa göre hâlâ buyum! Bunu unutup adımı değiştirmemi nasıl beklersin?” (150)

Abed’in bu haykırışının altında, Rapport’ın deyimiyle “stereotip yaratma arzusu” da yatar. Rapport, yabancının topraklarında göçmenlerin, hem kendilerini hem de ötekileri kurmaya yarayan, ama en önemlisi de, kendilerini güvende hissetmelerini sağlayan stereotipler yarattığından bahseder.[221] Oryantalist söylemin karşısına kendinden menkul bir “yerli” nosyonu koyma çabası da, yabancının topraklarında güvende hissedebilmek için ortaya atılmış bir tür stereotip yaratma arzusu olarak görülebilir. Abed’in stereotiplerle kimliğini sabitleme arzusu da, özellikle Fas’la özdeşleştirdiği annesi Zehra’da somut ifadesini bulur. Böylece Abed, oryantalizme karşı “yerli” kültürün stereotipini annesinin sarıp sarmalayan güvenli kollarında çizmiş olur. “Hayatı boyunca herkesin birbirini en küçük günahına kadar tanıdığı küçücük bir kasabada” yaşayan “Amerika kültürü hakkında hiçbir fikri” (174) olmayan annesi, Amerika’ya oğlunu ziyarete gelmek istediğinde Abed’in korkuları da gün yüzüne çıkar. Bu durum, pratikte annesinin eve geleceği gün ile Alegre’nin evde kostümlü cadılar bayramı partisi vereceği günün çakışmasından kaynaklanıyor gibi görünse de, aslında Abed’in annesinde sabitlediği Faslı kimliğinin ötekiyle karşılaşması sonucu parçalanıp “öz”ünü yitirerek, Abed’in güvenli sularını bulandırma ihtimalini taşıdığı için endişe vericidir. Abed’in “bu ülkedeki hayatıma dair ilk izlenimleri (...) üzerine yıkılan bir yığın sarhoş canavar olmamalı!” (174) dediği annesi ise, eve gelir gelmez gösterdiği annelere has o müthiş “uyum”la partiyi Abed’in beklemediği ölçüde normal karşılar ve “her memleketin adetleri başka, (...) insanlar çeşit çeşit. Madem onların memleketindesin uyum sağlayacaksın” (185) diyerek, Abed’in kurmaya çalıştığı kimliği derinden sarsar. Böylece, kimlikler arasındaki geçişkenlik ve ilişkisellikle gelen değişim bir kez daha vurgulanarak, Stuart Hall’ın da belirttiği gibi, kimliğin asla tamamlanmayan, bütünlük içermeyen ve her zaman bir süreç içinde kurulan yapısı ortaya koyulur.[222] Abed’in bu oluşum sürecine müdahale ederek, kendi kimliğini ve annesininkini belli kategoriler içinde dondurup emniyetli bir alan yaratma isteği de, tam da buna dayanak noktası olarak gördüğü annesi tarafından yıkılmış olur.

Aslında, Abed söylemsel düzeyde kimliğini sabitlemek için ne kadar dirense de, kimliği ötekiyle ilişkisinden doğduğu için bu yıkımdan çok önce kaçınılmaz olarak başlar sarsıntıları. Dahası sürekli olarak Batının oryantalist söyleminden şikâyetçi olan Abed’in farkında olmadığı şey, ötekinin bakışlarının sadece kendini kurmasında değil, onun kendi cemaatinden olanlara bakışında da belirleyici olduğudur. Abed’in “şık bir

kafede" otururken içeri başı örtülü üç Müslüman kızın girmesiyle başlayan tedirginliği, bu bakışı içselleştirdiğinin de göstergesidir. "Onları gördüğü andan itibaren Abed bir gözüyle onların hareketlerini, öteki gözüyle diğer müşterileri takip etmeye" (114) başlar. Onların etraftakilerce "nasıl görüldüğü"nü ve onlarda "ne gördükleri"ni anlama merakı, ötekinin yerinde olma arzusudur bir bakıma. Başka bir deyişle, Abed'in anlatısı sınırları çizilmiş, tanımları yapılmış ve aralarında hiçbir geçişe izin vermeyen "Müslüman" ya da "Amerikalı" kategorilerindense, ikisi arasında şekillenen bir kimlik oluşumuna işaret eder.

Romanın daha silik ama kendi koşullarında kimlik sorununu yaşayan bir diğer karakteri de Piyu'dur. İspanya'dan Amerika'ya Ömer ve Abed gibi doktora yapmak için gelen Piyu, Amerika'da kendisi gibi Latin kültüründen gelen Alegre'yle sevgilidir. Piyu da kimliğin farklılık ve dışlamayla kurulduğunu ve benzer kimlik algılarının barındırdığı çeşitliliği gösterir. Piyu, "kendi kültürünü kesinlikle Avrupa medeniyetinin bir parçası, hatta onun biraz donuk zevkini renklendiren bir unsur" olarak değerlendirir ve Amerika'daki "iki arada bir derede" (115) kalan Hispanik cemaatlerden sıyrılmaya çalışır. Fakat Abed'in özne olarak pozisyonunu belirleyen genelleyici söylemler gibi, Piyu da kendi kimliğinin kuruluşundaki farklılıkları dillendirmesine olanak tanımayan genelleyici bir Latin söylemiyle kuşatılmıştır.

Piyu'yu kuşatan Latin söylemi, Meksika kökenli Amerikalı sevgilisi Alegre ve onu sarıp sarmalamaya çalışan, geleneksel Latin kültürünün taşıyıcıları teyze ve halalarda (las tias) somutlaşır. Görünüşte Alegre de bir cemaatle ilişki içinde gösterilmesine, inançlı bir Katolik olmasına, Piyu'yla evlilik çizgisinde normlara uygun bir ilişki sürdürmesine rağmen, aslında romanın diğer kadın karakterleri gibi bireysel hikâyesiyle normların dışına çıkar. Onun anlatısında öne çıkan etnik ya da ulusal kimliği içindeki gelgitleri değil, titizlikle uymaya çalıştığı günlük hayat pratiklerinin altında kalan kimliğindeki kırılmalardır. Piyu ve arkadaşlarına, aşevlerinde yoksullara yemekler yapan, Latin kültürüyle bezenmiş aile yemeklerine katılan Alegre, gerek yeme alışkanlıklarını bozan bir blumik olması gerekse romanın sonunda lezbiyen bir ilişkiye doğru yol almasıyla, görünüşte gösterdiği uyumu eş zamanlı olarak kendisiyle "ilgisiz" kılar ve kendisine biçilen kimliklere karşı örtük bir direnç gösterir. Romanda kadınların anlatılarını erkeklerinkinden ayıran en önemli fark da, kadınların kimliklerinin bu tür bireysel sapmalar üzerine kurulu olmasıdır. Başka bir

deyişle, erkekler etnik, ulusal ve dinî söylemler arasında bocalayarak, bu tür dış etkiler arasında kendilerine bir pozisyon yaratmaya uğraşırlarken, kadınlar daha çok kendi iç dünyalarındaki mücadeleleriyle yer alırlar romanda.

Alegre'nin "uyumlu" görünerek sakladığı sırlarından blumiası bir gece yarısı "içindeki aç ağız"ın (334) uyanarak mutfaktaki yiyeceklere saldırması ve Piyu'nun bu duruma tanık olmasıyla ortaya çıkar. Bu görünürlükle telaşa kapılan Alegre, ordan kaçmak için kendini şuursuzca sokağa attığında romanın bir başka kadın karakterine, üstünü örtmeye çalıştığı sırlarını herkesten önce fark ederek onun çözülüşüne yardımcı olan Debra Ellen Thompson'a doğru gider. Kendi deyişiyle "yerleşik bir lezbiyen" (56) olan Debra Ellen Thompson'ın kimliği de heteroseksüel söylemin belirlediği normalleştirme pratiklerine karşı bir başkaldırı niteliği taşır. Alegre'nin, önceden ona duygularını ifade eden Debra Ellen Thompson'a doğru gidişi, sırtındaki kimliklerin yükünü hafifletecek bir kaçıştan ziyade, lezbiyen bir birlikteliğin işareti olarak bu kimliklerin reddedilmesi anlamını taşır. Elif Şafak, bir röportajında "normalli[ğin] her an yırtılabilecek bir tül perde [gibi] sadece bir kisveden ibaret"[223] olduğunu söyler. Alegre'yle Debra'nın birlikteliği de, görünüşte kültürel ve toplumsal cinsiyete dayalı kodlar içinde yaşayan Alegre için bu "tül perdenin yırtılması", başka bir deyişle, her türlü kimliğe hudutlar çekmeye çalışan söylemlerin aşındırılmasıdır.

Alegre'nin anlatısı, tam da Judith Butler'ın ifade ettiği gibi, sürekli tekrarlanan performanslarla normalleştirilen, doğallaştırılan ve disiplin kuran ikili karşıtlıkların ve kimliklerin, aslında hiç de istikrarlı olmadığını gösteren bir örnektir. Ne kadar zorlayıcı ve yasaklayıcı ritüellerle şekillendirilse de birer kurgudan ibaret olan performansın üretimi, bütün sınırlamalarla bir dereceye kadar belirlenir ve eyleyicinin alanını, kimlikle oynama imkânını tümüyle ortadan kaldırmaz. Başka bir deyişle, yıkıcı ve ironik performanslarla kimlik nosyonunun kendisi sorgulanır hale getirilebilir.[224]

"Bir isme ilanihaye mıhlanıp yapıştığını bilmekten" (61) rahatsız olan Gail'in kendisine yaşamının akışı içinde farklı isimler vererek, kimliğiyle oynaması da, Butler'ın "yıkıcı performanslarına" denk düşer. Gail, kimlikler arasındaki ve içindeki sınır tanımazlığı en uç noktasına vardıran kişidir şüphesiz. Bütün ulusal, dinî, etnik ve cinsel kimlikler yelpazesi içinde ele avuca gelmeyen, açıkçası onu anlatabilecek bir dili bulmanın da

pek kolay olmadığı bir karakterdir Gail. Ancak ille de bu “sınır tanımaz” karakteri yazının sınırları içine sokmak gerekirse, deliliğe yaklaşan Gail için, her türlü verili kimliğin üstünde bir ifade olarak “arıza” terimini kullanacak ve onun her türlü yerleşik kategoriyi alt üst ederek erişilmez bir noktaya ulaşmasıyla da “arızalılık” hâlinin yüceltildiğini ileri süreceğim. Bu kavramsallaştırmadan da bir olumsuzluk ifadesi olarak değil, sözcüğün kendisinin bir “tutunma” isteğini anlattığı “tutunamayanlar”a karşıt olarak hiçbir kalıba, gruba, kategoriye dâhil edilmeyişi anlattığını düşündüğüm için yararlanıyorum. Çünkü Gail, kimlik söylemleriyle kuşatılmış romanın diğer karakterleriyle “yan yana” gelse de, onlarla ortak bir paydada ya da karşıt bir kampta ilişki kurmak yerine, her türlü kimlik kategorisini hiçleyen dinamizmiyle bir tür “kendi kendine yeterlilik anlatısı” kurarak, onların arasından sıyrılır ve biricikliğiyle öne çıkar. Bu nedenle kitap, ilk bakışta her ne kadar ismiyle ya da arka kapak yazısıyla ulusal kimlikler etrafında şekillenen bir yabancılık/yalnızlık/aidiyet anlatısı olacağı izlenimini verse de, aslında ağırlıklı olarak Gail’in sınırlarda dolaşan yaşamının, “arızalılığının” yüceltilmesine dönüşür.

Romanın başında, *Mesnevi*’den yapılan alıntı bile yanıltıcıdır bir bakıma, çünkü Ömer ve Gail arasındaki benzerliği romanın kurgusu boyunca takip etmek –yer yer benzerlikleri vurgulansa da– güçtür. Gail’in aidiyetsizliğine ya da ilişkisizliğine karşılık, Ömer Özsipahioğlu, Amerika’da isminin noktalarını kaybetmekten muzdariptir ki bu da onun bir aidiyet sorunu yaşadığına işaret eder. Oysaki Gail isimlerden vazgeçmeyi önererek; “[a]ncak kendimizi bize verilen kimliklerle özdeşleştirmeyi bırakırsak, ancak bunu başarabilirsek her türlü ırkçılığı, cinsiyetçiliği, milliyetçiliği, köktenciliği ve insanlar arasına sınırlar koyarak bizi farklı sürülere, altsürülere bölen her şeyi saf dışı edebiliriz” (149)[225] diyecek kadar aidiyet duygusundan uzaktır. Ayrıca verili kimliklerle özdeşleşmeyi bırakma önerisiyle de, Butler’ın kimliklerin bütün dayatmalarına karşılık eyleyicinin bunları altüst edebileceği konusunda söylediklerini çağrıştırır.

“Beni ilgilendiren hep bütünü bozan sapma, ana yoldan çıkan tali yol[dur]”[226] diyen Elif Şafak, Gail karakteriyle de bu “tali yol”a methiyeler düzmektedir âdeta. Fakat Gail taşıdığı teklik ve bağımsızlık vurgusuna rağmen Ömer’le evlenmiştir. Bu ilk bakışta, Gail’in “tali yol”dan “ana yol”a döndüğünü düşündürse de, Gail’in Debra’yla bitmiş olan ilişkisinin ardından heteroseksüel bir ilişkiye geçtiği de unutulmamalıdır. Bu bakımdan yine kimliklerin kurgusal sınırlarıyla oynandığı söylenebilir.

Ve tabii “Ömer+Gail” yerine “Gailömer ya da Ömergail mutant”ına (273) dönüşmeleri, vecd içinde aşk yaşamaları Gail’in ilişkisizliğini de ortadan kaldırıyor gibi görünebilir. Ancak Gail, Ömer’le evlenecekleri gün Debra’nın “âşık mısın?” sorusu üzerine “aşka hiç bu kadar yaklaşmamıştım” (280) diyerek, aslında hiçbir şekilde ona ulaşılamayacağını bir kez daha ortaya koyar. Gail’in arızalılığı, “Ürkek’ten Cevval’e” (236) başlığını attığı hayat hikâyesiyle gerekçelendirilerek açıklanır. Bir oluşum süreci içinden geçirilerek anlatılması, onu gerçeküstü bir karakter olmaktan çıkartarak, herhangi bir pozisyona demir atmadan da yaşamanın mümkün olduğunu gösteren, yaşayan bir karakter hâline getirir. Elif Şafak’ın “aynı anda çok olmak, çoğul olmak mümkün”[227] dediği durumu anlatır Gail’in hikâyesi. Kolejde Debra Ellen Thompson sayesinde feminist bir gruba katılmış, grup içinde herkesçe yadırganmasından dolayı feminist bir terapiste gönderilmiş, terapi süreciyle “hastalığı hoşgörü ve kabul gördüğü için” bunu gruptakilerle arasına “mesafe” koymak ve “bu sayede bahşedilen özerkliği” (62) yaşamak için kullanmış ve sonunda kendi deyişiyle “kaderini yeniden düzenlemek” (61) için saçlarına ona sürekli ismini değiştirebileceğini hatırlatan bir kaşık takarak, yaşamını tam bir aidiyetsizlik üzerine kurmuştur. Gail’in vardığı nokta ne bir son ne de bir bütünlük içerir. Bütün insanlara, bütün yerleşik kalıplara, bütün kategorilere rağmen, onlarla mücadele hâlinde olmayan bir yaşantıya işaret eder. Ve tam da bu yaşantının –ve de intiharının– toplumla bir mücadele, bir ilişki içinde kurulmaması ya da bu ilişkiselliğin gösterilmemesi onu “tutunamayanlar”ın trajikliğinden farklılaştırır.

Gail’in intihar girişimleri bir kaçış, bir kurtuluş ya da topluma vermeyi hedeflediği bir mesaj olmaktan ziyade; bütün toplumsallığından arındırılarak sadece Gail’e özgü alelade bir durum hâline getirilmiştir. İlişkisizliği, anlaşılamazlığı ve ulaşılamazlığı gibi intiharı da trajik bir sorun değil; tersine onun “biricikliğini” öne çıkaran bir unsur olarak yer alır romanda. Boğazına takılan bir sosis parçasıyla boğulma tehlikesi geçirdiği ilk çocukluk anısından başlattığı ve belirli periyotlarla tekrar eden ama ironik bir biçimde gerçekleşemeyen intihar girişimleri, Gail’e özgün kılınarak doğallaştırılmıştır. Ölümüne yol açan son intihar girişimi ise Ömer’le birlikte geldiği İstanbul’da “iki aradalığıyla” (341) Gail’i cezbeden Boğaz Köprüsü’nde gerçekleşir. Köprü, ikili karşıtlıklar kuran kimliklerin dayattığı sıkışmış, arada kalmış yaşantıları temsil ediyor gibidir. Ve Gail, köprünün üzerinde durmak yerine atlamayı seçerek, bir uçtan diğer uca

gelgitlerle yaşamlarını sürdürmeye çalışan romanın diğer karakterleriyle arasına yine bir mesafe koyar. Bu mesafe kimliklerin kurgusal baskılarına karşı duruşuyla Gail'le benzerliği en çok kurulan karakter olarak, Ömer'in dahi zihninden geçen şu sözlerde takip edilebilir: "İnsanlar başkalarının ülkelerinde intihar etmez, burası onun vatanı değil. Kim gerçek, yabancı bir ülkede yaşayıp başka bir yere ait olduğunu bilen mi yoksa kendi ülkesinde bir yabancı hayatı sürüp, ait olacak başka bir yeri de olmayan mı?" (345)

Gail, ölümüyle de yaşamıyla olduğu gibi "sınır tanımaz"lığını ortaya koymuş ve kimlik söylemlerinin oluşturduğu aidiyetlerin sınırlarına, istemeden de olsa takılan Ömer için, son olarak ulaşılmaz kılınmıştır. Gail'in diğer karakterlerle arasına mesafe koyan biricikliği veya tekliği, onun yaşantısının idealleştirilmiş bir alternatif olarak sunulmasından çok, bir tür arızalılık hâli içinde de olsa yaşamanın mümkün olduğunu gösterir.

Tek tek karakterlerin hayat hikâyeleri üzerine kurulu olan roman, en nihayetinde birbirini dışlamadan kimlikler arasındaki geçişkenliği, kimliklerden sapmaların mümkün olduğunu, tek tek bireysel hayatların –bu hayatları yaşayan karakterler bunun farkında olsun ya da olmasınlar– sınırlar çizmeye çalışan kimlik söylemlerine üstün geldiğini ve bu nedenle de homojen, sabit, değişmeyen ve doğallaştırılan kimliklerden söz edilemeyeceğini gösterir. Başka bir deyişle, roman kimliklerin baskıcı ve sınırlayıcı söylemlerini çeşitli sapmalar ve çarpıtmalarla aşan bir kimlikler yelpazesi sunar bize. Bu yelpazenin içinde de Abed, Piyu ve ne kadar kaçınsa da Ömer, yabancının topraklarında yaşamanın bir getirisi olarak, kimliklerinin oluşumunun bir parçası olan ulusal, dinî ve etnik kimlik söylemleriyle, ayrıca boğuşmak zorunda kalırlar. Yani, bir kategorinin parçası olarak da kimlik sorununu yaşarlar. Amerikalı Debra Ellen Thompson, Alegre ve Gail ise, daha çok kendi içsel mücadeleleri ve bunların kimliklerinde yarattığı sapmalarla öne çıkarak, bireysellikleriyle romanın erkek karakterlerinden ayrılırlar.

Eski Dostum Kertenkele: Düş ile Gerçek Arasında

Öykü İş[228]

Eski Dostum Kertenkele kendilik arayışı içinde olan “Kertenkele” lakaplı yoksul bir çocuğun içsel ve dışsal gerçekliğinin çatışmasının, hayatın farkındalığının ve hayatta kalma çabasının romanıdır. Kertenkele, bu çatışma alanlarında nerede durduğunu ve kim olduğunu anlamaya çalışır. Okulu çoktan bırakmıştır ve bir fabrikaya işçi olarak girmesine ramak kalmıştır. Yıllarca gizli gizli gittiği kütüphanelerde kitaplarla birlikte geçirdiği günler artık sona ermek üzeredir. Kütüphanede son günlerini 16. yüzyılda yaşamış olan Matrakçı Nasuh’un minyatürlerine bakarak ve yazmalarını okuyarak geçirir.

Negri ve Hardt, yalnızca yoksulların varlığı yenilemeye muktedir olduklarını söyler. Çünkü yoksullar, yeryüzünü yaratıcılık ve özgürlük arzusuyla kuşatırlar.[229] “Yoksulluktan çıkmış, düşlerini ufalamış, bu yüzden çok yorgun”[230] der romanın kahramanı teyzesinin kızı için. Ancak düşleriyle var olabildiğini bilen yoksul Kertenkele, teyzesinin kızının yoksulluktan kurtulmaya çalışırken düşlerini de kaybetmeye başladığından söz eder. Yoksulluk bir bakıma düş zengini olmaktır çünkü.

Romandaki yoksulların hayal dünyaları geniştir çünkü kaçış yollarına ve özgür olabilecekleri alanlara ihtiyaçları vardır. Hayata tutunma stratejisi olarak kaçış yolları aynı zamanda oyunu içerir. Hayalleri ve oyunları onları özgürleştirirken, onlara başka bir hayatın olanaklılığını vaat eder. Bu başka hayat da yaratıcı oldukları ölçüde imkânlıdır. Kaçış yolları, yani yaşamsal taktikler sadece maddi hayatta ayakta kalmayla ilgili değildir, bu taktikler aynı zamanda psikolojik olarak da hayata bağlı kalmayı sağlar.

İngiliz psikanalist Winnicott’a göre oyun ancak ara alanlarda mümkün olmaktadır. Winnicott, oyunla ilgili olarak iç dünyayla dış gerçeklik, içsel nesnelerle dışsal nesneler, fantezi ile gerçek arasında yer alan geçiş nesnelerinden bahseder. Oyunun mekânı bu ara alandır. Çocuk ya da yetişkin oynarken, belki de sadece oynarken yaratıcı olmakta özgürdür ve birey kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir.[231] Kertenkele de kendilik arayışı süresince iç dünyasıyla dışsal gerçeklik arasında hayal kurar, yaratıcılığı burada ortaya çıkar. Kendini bu ara yerde yeniden yaratır. Kendini yarattığı bu ara yer, yani düşler ve hayaller onu hayata bağlayan kurgulardır.

Öte yandan yoksulluk, Chakrabarty’nin vurguladığı gibi başka bir dünyada var oluş biçimlerinin de mümkün olduğunu gösteren bir eşiktir.[232] Yoksulların bu dünyanın ne tümüyle içinde ne de tümüyle dışında olabilmeleri, bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmeleri ne de reddedebilmeleri bir başka dünyanın imkânına işaret eder. Bu başka dünyanın imkânı yoksulların eşikte olma hâliyle ilgilidir.

Eşikte, yani gerçeklik ve hayal düzlemlerinin eşiğinde oynanabilen oyun, yine başka bir eşiği işaret eden yoksulların hayatının önemli bir parçasıdır. Yoksulun eşikte olma hâli onun oyun oynama imkânını genişletir ve hayale daha çok yer bırakır. Kertenkele’nin minyatür kitaplarıyla daldığı hayallerde doğuya yaptığı yolculuklar, yoksullukla baş edebilmek için gördüğü resimler, insanlar, olaylardan yola çıkarak kafasında kurduğu hikâyeler, yine yoksul olduğu için canını acıtan durumları oyunlar ve hayallerle yeniden oluşturması, teyze kızının renkli kâğıtlardan yaptığı bahçeyle kendine yeni bir dünya yaratması, bazen yoksul evinde değil de orada vakit geçirmesi, Başparmak’ın Amerikan filmlerindeki aktörleri taklit etmesi, kendini bir film sahnesinde kurgulayıp davranışlarını, konuşma tarzını değiştirmesi, bu romandaki yoksulların oyun, hayal ve yaratıcılık yoluyla kendilik arayışlarının göstergeleridir.

Roman Kertenkele’nin kendine anlattığı masalla başlar. Hırsızlık yaparken yakalanan kahraman kaçmaya başlar ve o andan itibaren kendini tazılardan, yani polislerden kaçan bir tavşan olarak hayal eder. Kendi bedeniyle ve etrafındaki nesnelerle kurduğu ilişki bir hayal düzlemine taşınır. Kaçma eyleminin bir oyun olduğunu, kendisinin de bir masalın içinde yer aldığını düşünür. Nezarethanede geçirdiği süreyi de masal anlatırmış gibi anlatır. Böylece içinde bulunduğu durum, yani gerçeklik düzleminde yaşadıklarıyla bunları hayalinde kurgulayış şekli iç içe geçer ve oyunu başlatmış olur. Roman yine aynı oyunla son bulur. Kendisini almaya gelen polislerden kaçma eylemini kendi kendine meşru kılmak için bunun bir oyun olduğunu düşünür ve kaçar.

Richard Sennett, yoksul sınıfın kendini anlamlandırmasından bahsederken, gerçek ben (*real person*) ile rol yapan (*the performing individual*) ben ayrımından söz eder. Bu ayrıma göre duyarlı olan, hisseden gerçek benin saklanması gerekir. Böylece gerçek ben insanın ancak içinde, yüreğinde hissedeceği ve kimsenin bilmemesi gereken bir şey olur. İncinmemek için yumuşak duygularını kendine saklamak, bir sınıf tavrı olarak ortaya çıkar, der Sennett.[233] Romanın kahramanı da kendini iki

kafalı ve iki kalpli bir kertenkeleye benzetir, ikinci kendini herkesten gizlerken her şeyin kalbinde olduğunu söyler.

Roman kahramanları, yani yoksul sınıf insanları ne sevdiklerini belli edebilirler ne de acılarını çok net dile getirebilirler: Her şey içe atılır. Ancak anlatıcı, kahramanın kendisi olduğu için onun duygu ve düşüncelerini görebiliriz. Annesiyle kötü konuştuğu için üzüldüğünü ama üzüldüğünü ona söyleyemediğini, âşık olduğunu en yakın arkadaşı Başparmak'la paylaşamadığını, teyzesinin kızıyla içinden konuştuğu şeyleri onun yüzüne karşı bir türlü söyleyemediğini, duygularını dışa vurmadığını, hep bir kabukla yaşadığını biliriz. O kimseye açmasa da biz onun saklamaya çalıştığı gerçek ben'ini görürüz.

Sennett'in işaret ettiği gibi gerçek ve rol yapan ben arasındaki ayrım, kişinin başına gelen, uymak zorunda kaldığı şeylere veya acılara karşı kendisini korumasını sağlar. Bu iç bölünme yatıştırıcı, hayatı katlanılır kılan bir özelliğe sahiptir.[234] Kertenkelenin kütüphane sevdası, boş zamanlarını oradaki kitaplarla birlikte geçirmesi ama bunu herkesten gizlemesi, onda hem ikili bir kendilik yaratır hem de bu gizlilik yoluyla yumuşak tarafını ve böylece kendi gerçekliğini dış dünyaya karşı korumuş olur. Benzer şekilde Başparmak'ın herkesten gizlediği film tutkusu ve teyze kızının kimseyi içine sokmadığı kâğıttan bahçesi onlara ikinci bir kendilik kazandırır. Üçü de oynadığı oyunlar ve kurdukları hayallerle yaşadıkları hayatı katlanılır kılmaya, onu değiştirmeye çalışırlar. Bir yandan da içlerinde iki ayrı kendilik geliştirirler; biri dış dünyaya gösterdikleri kabuklu hâlleri, diğeri ise kendi içlerinde yarattıkları dünyadaki kendilikleri. Ancak ikinci kendilikleri başkalarına kapalıdır.

Kertenkele'nin rol yapan kendiliği (Bunu yaratıcı oyunla karıştırmamak gerek –rol yapan ben maskedir– Kertenkele'nin bıçkın mahalle delikanlı maskesi onun rol yapan benidir.) annesinin ve akrabalarının teşvikiyle fabrikada işçi olacağı ve yıllarca 'düz uzun metal parçalarına delikler açacağı' bir hayatın içine girmek üzeredir. Çünkü ait olduğu sınıfın yaşam koşulları böyle bir işi ve bu işin beraberinde getireceği hayat tarzını gerektirir. Oysa kahramanın gerçek kendiliği "yaşayabilmek için böyle bir işi yapmak gerekiyorsa yaşamak nedir?"(49) diye sorar ve başka türlü bir yaşamın peşinden gitmenin hayalini kurar. "O fabrikaya girince bir daha çıkamayacak gibiyim. Zaman geçtikçe Matrakçı Nasuh'u, şehrin tarihini, kütüphaneleri unutup bir tek çarpım tablosunu hatırlayacakmış gibiyim, başıma gelecekleri biliyorum, itiraz da etmiyorum. Ya öteki yüzüm başıma

geleceklere itiraz eder, alır başını giderse?” (48) diye sorar kendine. Bu durumda rol yapan kendilik, verilen emirlere uyup sessiz kalırken, gerçek kendilik bu koşullara yabancı başka bir dünyada kurar kendini.

“Başka bir hayat vardı. Bu yüzden kütüphaneye gitmeye, kitap okumaya başladım.” (5) der Kertenkele. Kütüphaneye gitmek, kitapların ve yazının dünyasına girmek onun kaçış yoludur. Ancak bu kaçış yolunu sadece kendisi bilir, yolunu kimseye açık etmez. Kertenkele yumuşak tarafını kendine saklar. Kitaplardan öğrendiği şeyler hakkında kimseyle konuşmaz. Mahalledeki “dumanaltı kahvedeki muhabbetlerde roman kahramanlarının, mitolojinin, tarihin, coğrafyanın adı bile geçmez.” Bu, Başparmak’ın gittiği filmleri kimseye anlatmaması gibi bir şeydi[r]. (5)

Kahramanın kertenkele olma hâli ve derisini değiştirme isteği; başka biri olmak, kendini aramak, verilen, dayatılan kimlikleri boşverip kendine düşlerden, kitaplarda okuduğu güzel sözlerden, şiirlerden, romanlardan, roman kahramanlarından oluşan yeni bir “ben” yaratmakla ilgilidir. Ailesinin, toplumun, ait olduğu sınıfın kurguladığı senaryoyu değil de kendi yazdığı senaryoyu oynayabilme isteği duyar içinde. Böyle bir hayat yaratma isteği bir yandan da yoksul hayatını yeniden oluşturmak için oynadığı bir oyundur. Başka bir dünya yarattığı oyunuyla yaşadığı hayata katlanır, bir yandan da oyunlarındaki dünyanın mümkün olup olamayacağını sorgular. Kendi varlığını yenilemeye muktedir olduğuna inandırmaya çalışır kendini. Eşikte olma hâlini, yine başka bir eşiğe taşıyarak; yani oyun oynayarak kendini yeniden yaratmaya çalışır.

Kendini karada çırpınıp, denizde boğulan tuhaf bir balık gibi hisseder. “Belki farkında değilim. Belki yarattım başka bir hayatı. Kitaplar, bildiklerim, okuduklarım ayrı bir hayat değil mi?” (28) diye sorar kendine. Romanın kahramanı, kendini bir roman kahramanı yerine koyar gerçekten ama yoksulluk onu köşeye sıkıştırmıştır, ancak onun ince ince kazdığı kaçış yolları kitaplara ve Matrakçı Nasuh’un minyatürlerine çıkar. Köşeye sıkıştığı yerde oyun oynar. Sıkıştığı bu yerden ancak oyunları ve hayalleri sayesinde kurtulacaktır.

Hayalinde Matrakçı Nasuh’la konuşurken ona der ki: “Kitap okuyorum yaşadığım yerde (...)” (38) Yaşadığı yer ve bu yerin ona sunduğu hayatla kitap okuma eylemi sanki birbirleriyle bağdaşmayan, birbirine yakışmayan şeyler gibidir onun için. Kitap okuduğu gerçeğini sadece teyzesinin kızıyla paylaşmak ister. Teyzesinin kızı artık farklı bir insan olduğunu çünkü üniversite okuduğunu söyler. Ayrıca o başka bir insan olacak şekilde

yetiştirilmişken annesinin, babasının ve ötekilerin yazdığı alın yazısını değiştirmiştir. Kertenkelenin de yapmak istediği budur: alın yazısını değiştirmek. Hapishanede kapalı kaldığında, kütüphaneye ve kitaplara ulaşamadığında alın yazısının üzerine bir şişe mürekkebi boca etmek ister.

Teyzesinin kızı bir bakıma deri değiştirmiştir ama Kertenkele'ye göre ondaki deri değişimi tıpkı ayakkabıcı Nasuh'un "Ayakkabıların rengini değiştiririm. Sonra vurduğum renk çatlar, alttaki renk görünür. Her şeyin ilacı da böyledir." (89) demesi gibi eksik kalmıştır. Kertenkele'nin halası da "yoksulluğun yedi canlı" olduğunu söyler. "Ezersin ezersin, ölmez... Paraya kavuştum, kurtuldum yoksulluktan dersin, ruhun yoksul kalır." (54) der. Teyzesinin kızı da yoksul ruhuyla ait olmadığı bir dünyada tutunmaya çalışıyordur. Yüzünde hep aynı sessizlik oldukça (54) bir hissetme yapısı olan yoksulluk[235] onda baki kalacaktır.

Yoksul olan aynı zamanda dilden de yoksundur. Kertenkele'ye göre annesi ve teyzesi kendi yoksul dilleriyle kimseyi anlamazlar. Kendisi ise dilden yoksun olma hâlini kitap okuyarak gidermeye çalışır. Başparmak da ona benzer bir şekilde film repliklerini kendine dil edinmiştir. Filmlerden ezberlediği cümlelerle konuşur. Kertenkele'nin kurduğu düzgün cümleler Başparmak'ın izlediği bir filmde olmalıdır. Başparmak filmlerdeki kurgusal davranışları ve cümleleri kendi hayatına sokmuştur, beden dili ve konuşma dilini onlardan çaldığı sözcük ve hareketlerle oluşturur. Ancak Başparmak bu kurgular sayesinde hayata tutunur. Tıpkı Kertenkele'nin kitap okuması gibi Başparmak'ın da filmlerden parça parça kendine yamadığı kurgusal kimlikler onu, yoksun olduğu şeyler karşısında güçlü hissetmesini sağlar.

Başparmak, film repliklerini kendine dil edinip bu dili bir maske gibi taşıyıp akıp giden hayatın içinde kullanırken, Kertenkele onun aksine kitaplardan bildiği güzel cümleleri kimseye söyleyemez. Ancak düşlerinde Matrakçı Nasuh'la konuşabilir ve gerçek kendini ona açabilir. Gerçek hayatta ise kütüphanedeki kitapların üzerine eğilmiş sessizce okuyan çocuk olmaktan çıkıp Başparmak gibi konuşur. Başparmak'ın dili filmlerdeki soyguncuların dilidir: Sert ve acımasız... Kertenkele edindiği yeni dili herkesten gizlemeye çalışır çünkü bu dil onların dünyasına ait değildir. Zaten birlikte yaşadığı insanlar onun bu yeni dilinden anlamayacaklardır. Bu yeni dili ancak o dili bilen teyzesinin kızıyla paylaşabilir çünkü sadece teyzesinin kızı, okumuş olduğu için, kendisinin de içine girmek üzere olduğu başka bir dünyaya ait(miş gibi) durur. Teyzesinin kızı onu bıçkın mahalle delikanlısı olarak tanır. Oysa Kertenkele ona tarihten, edebiyattan

söz etmek ister. Ona kertenkelelerin nişan yüzükleri olabileceği gibi kendisinin de kitap okuyabileceğini anlatmak ister.

"Biz minnacık tanrılarız"[236] (105) derken kendini hayatının seyrini değiştirmeye muktedirmiş gibi hisseder. Kâğıt ve mürekkebe sahip olmakla Tanrı olmayı bir gören Kertenkele, yazgısını değiştirmeyi ister. Özgürlük ve yaratıcılık arzusuyla, oyunları ve düşleri sayesinde yoksullukla baş ederken, bir taraftan yine onlar sayesinde varlığını yenileme yolundadır Kertenkele. *Eski Dostum Kertenkele* onun alın yazısını bozma çabasının anlatısıdır.

Postmodern Anlatının Doruklarında Bir Anlatı:

Bin Hüzünlü Haz

Pelin Aslan[237]

Bin Hüzünlü Haz, Hasan Ali Toptaş'ın da ifade ettiği gibi "Sevgili okur, ben senin alıştığın türden, seni elinden tutup her şeyi göstere göstere kendi içimde gezdirecek bir roman değilim"[238] diyen sıra dışı bir yapıttır. Üstkurmacanın doruklarında gezinen, postmodern anlatının tüm olanaklarından yararlanmış usta işi bir sanat eseridir. Her biri okurda ayrı tatlar bırakan kelimeler ve çarpıcı cümlelerle örülmüş, belki de Yıldız Ecevit'in dediği gibi "Bir büyük şiirdir"[239]*Bin Hüzünlü Haz*.

Sıra dışıdır çünkü geleneksel roman konvansiyonlarını altüst etmiştir. Ne bir olay ne bir kahraman ne de belirli bir mekân ve zaman içerir *Bin Hüzünlü Haz*. Gerçek dünyadan yola çıkarak, kelimeler aracılığıyla yeni bir dünya kurmaya çalıştığını söyleyen yazarın kurduğu bu dünyaya belirsizlik ve olabilirlik hâkimdir. Gerçekle düşün sınırının ortadan kalktığı, masal atmosferinde geçen, fantastik öğelerle dolu bir anlatıdır.

Bin Hüzünlü Haz, bir "ben" anlatıcının sözde Alaaddin'i arayış serüvenini anlatır. Anlatıcının peşine düştüğü Alaaddin bir "yok" kahramandır, bir hayalden ibarettir. Anlatıcıyla birlikte anlatının derinliklerine doğru ilerleyen okur, aynı zamanda edebiyat tarihini de içeren bir yolculuğa çıkar. Okur, bütün zamanların yan yana olduğu soyut bir coğrafyada, metinlerarası bir evrende geçen bu yolculukta yüzlerce öykü ve yüzlerce kahramanla karşılaşır. Kendi kahramanını ve hikâyesini arayan *Bin Hüzünlü Haz*'ın zor anlaşılır metni, imgelerle örülü dünyasında okuruna hiçbir şeyi açık açık söylemez ve ondan anlatının her anına ortak olup kendi yorumunu oluşturmasını bekler, arzular. Bu zorlu arayış serüveninin nerede geçeceğini birinci bölümde söyler bize romanın yok kahramanı Alaaddin: "Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya[da]." (18).[240] Bu dünya, her türlü sınırı yok eden ve her şeyi oyun olarak algılayan postmodern dünyanın ta kendisidir. Her şeyin metinleştiği postmodern dünyada Alaaddin de metinleşir, hem de yitik, bulunmak istenen bir metne dönüşür. Çok katmanlı, çok anlamlı bir imgedir artık Alaaddin.

“Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor.” (7) diyen Alaaddin, adamakıllı kirlenip de kim olduğunu anlamayı, dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknatıs gibi varlığında toplamayı arzular. Yani, varoluş denilen engin bilmeceyi insanlık deneyiminin tüm olasılıklarını yaşayarak çözmek ister. “Bir tekrar yığını hâlinde üzerine çullanan hayatın ağırlığına” (17) ancak bu şekilde katlanabileceğini düşünür. Ama tam suçun eşiğine geldiğinde onun ifadesiyle bütün kâtiller, hırsızlar, tecavüzcüler, üç kâğıtçılar, ayyaşlar ve serseriler gibi o da bir meleğe dönüşür postmodern anlatının tüm zıtlıkları yan yana barındıran, olamaz dediğimizi olabilir yapan tutumuna yaslanarak. Her gün duyduğu, tanık olduğu, haberlerden izlediği onlarca kanlı cinayeti anlatarak suça bulanmış postmodern bir şehrin tasvirini yapar bize Alaaddin. Fabrikalar, reklamlar, gürültü, kalabalık otobüsler, kargaşa yani tüm karmaşıklığıyla insanı bunaltan bir şehir karışmıştır anlatıya. Dünyaya karışmış bir sanat ya da sanata karışmış bir dünya söz konusudur. Ama hemen bu dünyanın yanı başında başka bir dünya başlar: “(...) Henüz kimsenin ulaşamadığı, hatta kimsenin oturup hayalini bile kuramadığı, harikulade bir sonsuzluğun” (16) yer aldığı sözcüklerden inşa edilmiş bir dünya. İşte böyle bir dünyada biz de kendini arayan Alaaddin’i bulmaya çalışırız Alaaddin’i arayan anlatıcının ve metnin peşine takılarak.

Romanın bundan sonrası, “ben” anlatıcı olan anlatıcı-yazarın arada bir sesini duyduğu Alaaddin’e ulaşma macerasını anlatır. Anlatı, bize sürekli içinde olduğumuz evrenin kelimelerden yapıldığını vurgular, burada her şey kelimelere göre ayarlanır. Anlatıcı-yazarın da Alaaddin’e kavuşmak için yaptığı hazırlık yine kelimelere endekslidir: “(...) kelime dağarcığımı altüst edip en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum.” (19). Anlatı boyunca anlamı sürekli değişecek bir imgeye dönüşen Alaaddin, bu sefer anlatıcı-yazar ona kavuştuğunda anlatıcının kendisi oluverecektir: “(...) Alaaddin, daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan, hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı yüz yüze gelmiş aynalar gibi...” (20). Tüm bunlar “ezik harflerin, kırık hecelerin ve parçalanmış cümlelerin” (21) uğultusu arasında gerçekleşecektir anlatıcı-yazara göre.

Az sonra, Alaaddin başka bir imgeye dönüşür, anlatıcı-yazarın kurgulamak istediği metnin kendisi oluverir ve anlatıcı-yazar bize bu metinle ilişkimizin nasıl olması gerektiğini şu şekilde ifade eder: “(...) bu ilişki, bahçıvanını eğiten bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli. (...) Hep onunla, onu etkileyebilecek şeylerin arasında durmalı ve olabilirlikleri yoklaya yoklaya ilerleyecek olan bu ilişkinin alacakaranlık sularında, kaybolduğumun farkına bile varmadan, sessiz sedasız kaybolayım.” (22). Okur, kendini metnin ellerine teslim etmeli, okuduğu metnin açık uçlu olduğunu bilmeli ve metnin sunduğu olasılıkları kendince yorumlamalıdır.

Bu dakikadan itibaren anlatıcı-yazar, anlatısını hep postmodern anlatının kesinlikten uzak, belirsizliğin egemen olduğu olasılıklarla örülü sesini kullanarak anlatacaktır. “Sanki”, “bilmiyorum”, “sözgelimi” anlatıcının en sık kullandığı kelimeler olacak ve kendini bir düş seline kaptırarak anlatının derinliklerine doğru ilerleyecektir. Alaadin’in yokluğunu unutmak için terastan uzun uzun şehre bakar anlatıcı-yazar. “Mekanik seslerle donatılmış, soğuk devinim”li (59) bir şehre değil, sanatla kurulmuş, “kameralardan, tuvallerden, heykellerden ve kitaplardan oluşmuş bir dışarıya...” (24) bakmak ister. İşte böyle kurmaca bir evren yaratır kendisine ve yarattığı bu evrende yalnız kalmak istemez. Biz okurları da arayış serüvenin içine çekmek, anlatıya ortak etmek ister. “Okumakta olduğunuz hikâyeyi gelin birlikte kuralım” diyerek anlatının her satırının oluşum sürecine tanık eder okuru. Bıraktığı onlarca boşluğu doldurmasını bekler okurdan. Sık sık anlatısını keser ve okura karışır. Böylece, “Anlatının bir anda kesilmesiyle yazar, okurla buluşur; yüzlerce yılın ardından okuruna dokunur. Bu dokunuşla zaten bir kurgu olan yaşam zamanı aşılır, gene bir kurgu olan anlatı zamanı durur, okur ve yazar bir üçüncü kurguda, ölümsüzlük kurgusunda birleşir.”[241]

Arayış serüveni boyunca, bize betimlenen dünyanın kurmaca olduğunun altını çizen, yazmayla yaşamı, kurmacayla gerçeği nasıl birbirinin içinde erittiğini gösteren ve okura da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğunu hatırlatan bir anlatıcı-yazarla karşı karşıyayızdır. Bir üstkurmaca yazarı okurla söyleşi fırsatı yakalamışken ona kurmaca metninin içinde neden ve nasıl yazdığını da açıklar. Bir yazar olarak hangi ortamda yazdığını anlatır bize anlatıcı:

> Kenarları bize dünyanın öteki ucundan yankılanıyormuş gibi gelen incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımalar, deri değiştirmeler, yarışırcasına yan yana yürümeler,

> efkarlı efkarlı sigara içmeler, dudak bükmeler, aniden kalkıp şıngır şıngır oynamalar ve kağıtların beyazlığına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında uzun uzun geceler[de] (...) (20).

İşte yazarlık hem böylesine zorlu hem de çok keyif verici ve hiç bitmeyecek bir maceradır Hasan Ali Toptaş'ın kurguladığı anlatıcı-yazara göre.

Terastan dışarıyı izlerken kendini hayallere kaptırdığının farkına varıp okurlarına "hâlâ oradaysanız" diye seslenerek hayallerini neden kurduğunu açıklar: "Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp, Alaaddin'in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gitmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu." (28). Vazgeçer hayal kurmaktan ve şehirde Alaaddin'i aramaya karar verir. Belleğinde kurguladığı "parçalanmış" bir şehirde arayacaktır Alaaddin'i, arayışın hüsranla sonuçlanacağını bile bile: "Ancak kelimelerle gidiliyor ya da kalınacaksa kelimelerle yaşanıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös dönülüyor ama..." (36) diyerek çıkar hüzün dolu arayış macerasına.

Bir garsona sorar Alaaddin'i ve garson da ona Alaaddin'i ancak Motel Rom'da bulabileceğini söyler. Motel Rom'daki kadına yüzünü bile görmediği, yalnızca sesini işittiği Alaaddin'i nerede bulabileceğini sorar. Kadın, anlatıcı-yazarın duyduğu ses için "Bu ses senin içinden geliyor olmasın?" der ve "Alaaddin düş gibi mi" diye sorar, anlatıcı-yazar "Hayır, basbayağı gerçek gibi" diye cevaplar. Onun bu sözüne karşılık kadınsa "aynı şey işte" diye homurdanır. (45). Böylece anlatı düşle gerçeğin aynı şey olduğunu söyleyerek, aradaki sınırı yok ederek gerçek kavramının geleneksel anlamına meydan okunur. Herkes kendi düşünden yola çıkarak kendi gerçeğini yaratır iddiasını ortaya atar.

Kadın, anlatıcı-yazara Alaaddin'in kafasında yarattığı bir serap olduğunu, kendi kurduğu bir masalın içinde yaşadığını söyler. İnsanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağını sözlerine ekler ve ona hüzün dolu bu maceradan haz duyabilmesinin sırrını verir. "Bu yüzden, olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli ızdırabın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim." (47). Kadın ayrıca Alaaddin'in neyin imgesi olabileceğini de söyler: "Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin,

kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bir hayatın adı olabilir, hatta.” (47).

Böyle kafası karışmış bir hâlde çıkar anlatıcı-yazar Motel Rom’dan. Şehrin sokaklarına tül tül, incecik bir sis çökmüştür. Sisin içinde “çeşitli hikâyeler” (51) görür Alaaddin’e dair. Gördüğü bu hikâyelerle alttan alta hikâyelerin nasıl olması gerektiği konusunda da bir yazar olarak düşüncelerini söyler:

> [Hikâyeler] kimi zaman ayrıntı kılığına bürünmüş oluyordu sözgelimi. Kimi zaman, bazı ayrıntıları örten sesten bir örtü. Kimi zaman, nefesi sararmış yaprak çıtırtılarına benzeyen içler acısı bir son. Kimi zaman neşeli bir başlangıç. Hatta, gizemli bir gelişme kılığına bürünmüş oluyorlardı kimi zaman da, büyülü bir yineleme, dilsiz bir renk, oynak bir karanlık, nedensiz bir duraksama, kanatsız bir ses, nefis bir oyalanma, bulanık bir duruş, şaşırtıcı bir coşku, ya da zamanın ağırlığını üzerinden silkip atmaya çalışan yorgun bir anımsayış. (51-52)

gibi olmalıdır ona göre. Kendini “birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikâyenin arasında” (52) hisseder. Postmodernizm de demez mi bize her hikâyenin birbirinin içinden doğduğunu, yeniliğin ancak bunları yeniden ve farklı bir şekilde birleştirmekte yattığını?

Anlatıcı-yazarın “Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde, kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştığını” (53) bilmeden kendinden geçmesini fırsat bilen anlatı da kendi kahramanını ve kendi hikâyesini aramaya koyulur. Anlatıcı-yazara Alaaddin’i şehirde bulamayacağını düşündürür, Alaaddin “bekli de bir anın içindedir” (64). “Dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için, o anı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında tıpkı bir böcek gibi dolanıp duruyordur.” (64). Anlatı, anlatıcı-yazara ne yapması gerektiğini söyler: Bütün zamanları bir uçtan bir uca yürüyüp o kayıp anı ele geçir! Böylece anlatıcı yazar kendini okurla birlikte hikâyenin seyrine bırakarak Alaaddin’i kaybolduğu bir hikâyede aramaya koyulur.

Anlatıcı-yazar şehrin gürültüsünün gerilerinde Asip Dağı’nın eteklerinde bir kale görür. “Benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsama”dır (66) bu kale der. Kaleyi “yıllar sonra şimdi size anlatırken” (66) diyen anlatıcı-yazar şimdiyi ve “sonsuz olabilirliklerle dolu

bir geçmişi aynı anda iç içe yaşadığını" (67) söyler ve ekler "Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım." (67). Tam bir üstkurmaca romanla karşı karşıyayızdır. Bir yazar olarak neden hikâye yazdığını kendi yarattığı bir metinde okuruyla paylaşır anlatıcı-yazar:

> Hiç kuşkusuz duruşlarında kalp atışı ritmimizi taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için yaparım bunu. Bir de oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirinde ayrılmayan hayatı, Tanrı'yı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için (...)" (s. 68).

Oyuncu ve de iyi kalpli bir postmodern bir anlatıcı-yazardır *Bin Hüzünlü Haz*'ın anlatıcı-yazarı. İyi kalplidir çünkü okuruna hikâyeden tat almak istiyorsan ayrıntılara dikkat et diye tavsiyede bulunur.

Bundan sonra "sözgelimi" diyerek zamansız soyut bir coğrafyada göz kamaştırıcı bir sonsuzluğun içinde olası öyküler üretecektir metin. Nasıl bir sonsuzluğun okuru beklediğini de tanımlar anlatıcı: "Anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin buluştuğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte bir tür anlamsızlık gibi göründüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluk." (69). Okurları ve anlatıcıyı "bir alıntılar mozaiği" şeklinde oluşturulmuş, metinlerarası bir evren beklemektedir. Temel kurgu öğesi olan üstkurmacanın içine de yerleştirebileceğimiz metinlerarasılık yazarın başka yazarların orijinal metinlerinden aldığı alıntıları kendine özgü bir biçimde değiştirerek, bozarak, yeniden yazarak metni daha da çoğulcu bir yapıya dönüştürmek için kullandığı bir kurgu öğesidir. Eco'nun belirttiği gibi "(...) Anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünyayla ilgili her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister."[242] İşte şimdi okur, yazarın değil metnin yazdığı sayfalarda romanın varoluş tarihine uzanan bir yolculuğa çıkarılıyor ve okura bu yolculukta düşen görev, gördüklerini

anlamlandırmak için üretken ve aktif olmak ve birikimlerinden yararlanarak boşlukları doldurmaktır.

Daha önce yaratılmış metinleri özgürce yeniden birleştirme, bir araya getirme ve derlemede yatar yaratıcılığın sırrı postmodern metinlerde. Ne der anlatıcı-yazar bize “Farkına bile varmadan, o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum.” (70) Bu gezintiye somutlaşmış bir zaman karışır. Kuşlara, toprağa, dağlara, rüzgâra ve daha pek çok şeye dönüşür zaman. Böylelikle “Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman peşinde. Zaman zaman içinde (...)” (72). Zaman da anlatı gibi bir kurgudur. Daha sonra romanını değerlendirirken Hasan Ali Toptaş, romanda “Her şey zamandan yapılmış gibi” görüşü için “Çok doğru. Hatta bunlara, romandaki bütün kelimelerin ve romanın kendisini de ekleyebiliriz. Çünkü hepsi zamanın, bir bakıma benim onları yazıyorkenki zamanımın somutlaşmış şekli. Ayrıca, onların zamandan yapılmışlığı, gerçek nesnelerin, gerçek mekânların dokusuna sinen zamana da işaret ediyor”[243] şeklinde yorum yapar.

Akıllara durgunluk verecek bir hızla genişleyen ormanın içine dalarız metinlerarası evreni solumak, romanın kendi serüveninin içinde kaybolmak için. Masallarla başlarız elbette, oduncu bir babayla karşılaşırız ilk önce ormanda. İki çocuğu vardır oduncunun ve geri dönüş yollarını kaybetmemek için ekmek kırıntıları serperler yola. Hansel ve Gretel’in hikâyesinin içindeyiz yani; ya da onlar bizim okuduğumuz hikâyenin içinde. Az sonra kolundaki sepetiyle Kırmızı Başlıklı Kız görünür. Sonra tüm gürültüleriyle Kırk Haramiler çıkar karşımıza. Ölmemek için sarayda bin bir gece masal anlatan bir kızı, cüceleri, rüzgâr kanatlı atlarına atlayıp herkesi bir şeylerin pençesinden kurtarmaya giden yardım sever cengâverleri, kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneleri, yedi başlı canavarları, uzun tırnaklı cadıları, iyi yürekli haydutları, elindeki lambayı ovuşturup duran bir delikanlıyı; yani okuyarak, dinleyerek büyüdüğümüz masalların yüzlerce kahramanını görürüz. Her şey “kelimelerden kelimelerden kelimelerden” diyor bize anlatı. Anlatıcı-yazar anlatılar ormanında gezerken kendini “(...) içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzlerce virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissettim.” (88) diye ifade ediyor duygularını.

Ormanda zaman ve mekân mefhumları tamamen ortadan kalkar. Masal kahramanlarıyla tinerci çocuklar, oğulları kayıp anneler, işsiz babalar,

elektronik eşya satan dükkânlar, balık tezgâhları gibi şehre ait kişi ve görüntülerle, yani insanı eğlendiren güzel masallarla hayatın acı veren gerçeklikleri, kısacası tüm karşıtlıklar yan yana, üst üste postmodernizmin çoğulcu yapısına yaslanarak eşzamanlı oluşum içinde yer alırlar anlatıda.

Ormanda gezinti sürüyordur. Kısa bir süre için gezinti, romanın varoluşundan insanın varoluşuna doğru yönelir. Anlatıcı-yazar büyük bir düzlüğe varır, oradan hüzünlü gözlerle ölümü seyre dalar. “Ölümün binlerce şeklini görebilmek mümkün.” (90) der ve bize kanlı ve korkunç olan pek çok ölümün betimlemesini yapar. Gördüğü ölülerin ilk bakışta hiç de ölüye benzemediklerini ve bunda ölümlülerin payı olduğunu söyler çünkü ölüler, “İsteksiz isteksiz gülerek birbirleriyle saçma sapan şeyler konuşuyor, ya inanılması güç bir hantallıkla sevişiyor ya günlük hayatın tekdüzeliğini aksatmaktan korkarcasına hep aynı saatte işlerine güçlerine gidiyor ya da fırsat buldukça bir köşeye çekilerek, kabarıp sönen gevşek bir et yığını halinde horul horul uyuyorlardı.” (91). “Var olmayarak yaşayan insanları ölüm çukurunda betimleyen”[244] yazar varoluşa ait bir sorunsalı irdelemiş olur böylece.

Sonra tekrar romanın köklerine doğru yaptığımız yolculuğa devam ederiz ve romanı başlatan kahramanla karşılaşırız: “Birden bire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi.” (92). Evet, gelen Don Kişot’tur. Anlatıcı-yazar “Nedense önümden giden şövalyenin zırhından dökülmesi gereken şangırtılar benim üstümden başımdan dökülüyordu o sırada, adım attıkça her yerimden gacır gucur sesler yükseliyor, gövdeme gövdemde olmayan bir zırhın ağırlığı ekleniyor ve işin en ilginç yanı da, şövalyenin elindeki mızrak bana benim elimdeymiş gibi geliyordu.” (94). Böylece *Bin Hüzünlü Haz*, “geçmişten gelen tüm metinleri içimde barındıran, geçmişiyle barışık bir romanım ben” der. Son bir metinle şimdide gerçekleşen bu geçmişteki yolculuk tamamlanır. Dev bir böcek gördüğünü söyler anlatıcı-yazar bize, yazar Hasan Ali Toptaş’ın da en sevdiği yazarlardan biri olan Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeki böcektir bu.[245]

Ormandan çıkmış, uçsuz bucaksız bir bozkıra gelmiştir anlatıcı-yazar. Bu bozkırda da farklı zamanlar yan yana yaşamaktadır. Postmodern anlatı yine çoğulculuğu seven tarafını gösterir bize. Bozkırın bir bölümündekiler bir şehir kurmaya çalışıyorlardır. Şehirde “çok kubbeli camilerle çok büyük kiliseler dikmeye, sokaklara çeki düzen vermeye, su kanalları inşa etmeye çalışırken” (99) bu insanların hemen yanında, diğer insanlar aynı şehri “ele

geçireceğim diye zorbaca yıkma çabasındadırlar.” (100). Çok önceleri aynı şehri aynı yolla kuşatıp da bir türlü zafere ulaşamayan ünlü komutanlar, şanlı padişahlar, bahtsız vezirler, bir yığın çapulcu sürüsü oradadır. Yüzyıllar öncesinde yaşayan bu kişiler aynı zamanda yüzyıllar sonrasının barlarına, büyük alışveriş merkezlerine, oto galerilerine ya da banka şubelerine de girip çıkmaktadırlar. Yani yine tüm zamanları içine alan bir zamansızlık ve birbirinin içinde eriyen uzamlar söz konusudur. Bütün zıtlıklar bir karnaval havası içinde yan yana bir araya gelir:

> (...) Çocuksu bir saflığın kristalleşmiş yankılarıyla çınlıyormuş gibi gözüken dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet duygularına seslenen renk renk ışıklarla aydınlatılmış, içi pörsük memeli prenseslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler açılmakta; bir takım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyık altı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta. (103)

Aynı anda herkes, her yer ve her zaman dilimi anlatının şimdisinde buluşur böylece. Burası gerçek dünyayı, başka metinlerin dünyalarını ve muhayyel bir dünyayı buluşturan metnin dünyasıdır ve bu dünyada her şey mümkündür.

Evet, yaklaşık otuz sayfa süren yoğun bir yolculuk yapıp, tam da anlatıcı-yazarın istediği gibi anlatının içinde kaybolduk değil mi? Sahi biz bu yolculuğa Alaaddin’i bulmak için çıkmamış mıydık? Öyleyse şimdi tekrar aynı amaca yönelmenin zamanı. Bu yolculuğun başında anlatıcı-yazar biz okurları mahşerî bir kalabalığın yanı başına bırakmıştı ve şimdi tekrar mahşerî kalabalığın olduğu yere geri döner. Hüngür hüngür ağlayan kadınlar vardır orada. Kadınlar yedi ölü için ağıt yakmaktadırlar ve bir adam gelip ölüler için türbe yapılacağını söyler. Artık kahramanını ve hikâyesini bulmakta sabırsızlanan anlatı bundan sonra olacakları kendisi anlatır, yani bir anlamda anlatının kendisi de bir roman kahramanına dönüşür. Yedi ağıt dinlediği ve türbenin inşa edildiği zamanı geride bırakıp, gençlerden birinin hikâyesini anlatmaya koyulur. Hikâyeye başlamanın birinci koşulu “hayal etmek”tir (107). Şimdi onlarca farklı hayalin oluşturduğu bir sürü olası öyküler bizi beklemektedir. Romanını anlatının kendisine teslim eden anlatıcı-yazar da artık tıpkı bizim gibi okur olmuştur: “(...) Siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve

kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.” (111). Her şey “hikâyenin dediğine göre” şekillenir.

Yedi gençten birinin hikâyesini dinleriz. “Kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur.”(110). Alaaddin’in tahtı ele geçiren kardeşi, Alaaddin’in boynunu vurdurmaya karar verir. Alaaddin de anlatıcının gençliğini anımsatan bir Tatar kızının ardı sıra mahzenin zifiri karanlığına iner ve ortalıkta Alaaddin’e dair onlarca hikâye dolanır.

Bundan sonra sözgelimi diye başlayan hikâyeler kuşatacaktır anlatıyı. İlk hikâye Alaaddin’in kardeşinin Alaaddin’in bulunamamasından dolayı duyduğu öfkeyi anlatır. Alaaddin’in kardeşinin parçalamak istediği, ona göre çok “tatsız bir hikâye”dir bu (115). “Bana Alaaddin’in kellesini getirin!” diye bağırır Alaaddin’in kardeşi ve anlatı bize “Onun sesini siz de işitip işte şimdi bir şeyler olacak beklentisine kapılırsınız.” (115) der ve bizi “her biri birbirinden korkunç, kanlı hikâyelerin” (116) beklediğini söyler. Sözgelimi, hayatının iyice tehlikede olduğunu sezen Alaaddin saraydan kaçar gizlice. Atının terkesinde de ay yüzlü bir kız vardır. Onun isteğiyle konaklar bir yerde, ancak kız ona tuzak kurmuş, onu ele vermiştir. Hikâye, kılıçların konuştuğu büyük bir hengâmeden Alaaddin’in sağ çıktığını ve aklını yitirdiğini söyler. Bu hikâyenin içinden uç veren başka bir hikâyeye göre Alaaddin aklını yitirmemiş, bir bakırcı dükkânında çalışmaya başlamıştır. Başka hikâyeler Alaaddin’in hiçbir yere gitmediğini hâlâ Asip Dağ’ının eteklerindeki şehirdeki evinde her gün kılık değiştirerek yaşadığını söyler. Böylece okuru yavaş yavaş gerilimli bir atmosfere hazırlayan anlatı, gerilimin dozunu artırarak Alaaddin ve Tatar kızıyla ilgili, içine merak öğesini bol miktarda serptiği son öyküsünü anlatır.

Tatar kızı olup bitenler karşısında korkup Alaaddin’i ele verecek midir? Bunu bilemeyiz çünkü zavallı Tatar kızının boynu “Karanlık bir el tarafından karanlıkta hunharca koparılıverir...”(122). Anlatıcı der ki:

> Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf suretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan kelimeler

> arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, görmeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta sizi gene size geri getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikâyenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikâyeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda o yüzün Alaaddin'e ait olduğu kuşkusunu bile doğurur." (123-124).

Sonuçta elimizde, postmodernist anlatının çok sevdiği ve sık sık kullandığı aşk, cinayet, tarihsellik, gerilim dolu bir öykü vardır. Ancak Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi bu unsurlar *Bin Hüzünlü Haz*'da eğlence amaçlayan popülist bir tavırla değil, metnin bütünlüğünü tamamlayıcı estetik bir işlev olarak kullanılmıştır.[246]

Sonra da bu Alaaddin'in katil olabileceği olasılığından türetilen olası hikâyeler dinleriz. Bir kısmı boşluklarla dolu, okurun hayal gücüyle tamamlanacak hikâyelerdir bunlar. Bu hikâyelerin birinde Alaaddin kendini "belleğindeki geçmişte" (133) bulur ve Haraptarlı Nafi'ye " 'Hocam, hayat nedir?' diye sorar; o da 'Hayat nedir' diye sorarsan bilmiyorum evlat der emin bir sesle, 'Sormazsan, biliyorum...'" (134). Merak ve gerilimin eğlenceye hizmet etmediği çok açıktır, hikâyelerin bizi getirdiği yer yine varoluşumuza dair bir sorudur. Önemli olan bilmek değil, sezmek, algılamak ve ne kadar hüzünlü de olsa aramaktır, bu yolla hayattan haz almaktır.

"Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmiştim çünkü..." diye noktalar anlatıcı romanını. Belki de okurdur Alaaddin ve anlatıcı tüm yolculuğu okuru bulmak için yapmış, bulduğu yerde de bitirmiştir romanını.[247] Ya da anlatıcının cümleleriyle söylersek "hayatı gözükmeyen şekliyle kâğıtlara geçirip bir kez daha var edebilmek, birkaç kelime daha genişletebilmek ve bu çok özel uğraşın çok hüzünlü hazzını tadabilmek (102) için bir araçtır Alaaddin. Anlamı her okurun kendi yorumuna göre değişebilecek, her okumayla zenginleşip büyüyecek bir şeyin imgesidir Alaaddin. Ya da Alaaddin'in ne anlama geldiğini belki de hiç bulamayacağız. Derrida'nın dediği gibi "metin salt dildir. Aynı zamanda her şey metindir; metin dışında hiçbir şey yoktur. Metin veya dil ise sürekli değişen anlam göstergeleri oluşturur. (...) Hep okurun elinden kaçan, eksik kalmaya mahkûm bir anlam vardır."[248]

Bir arayış motifinin etrafında, görünüşte yüzlerce kahramanı olup da kahramansız bir roman yaratmıştır Hasan Ali Toptaş. Aslında kahraman

anlatının ta kendisidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da yaratıcılık kendi hikâyesini anlatmaya yönelmiştir. Kendinin nasıl oluştuğunu anlatmış, kendisini konu edinmiştir ve yazarının dediği gibi "Bin Hüzünlü Haz kendini oluşturan şeyin o ana dek yazılan ya da söylenen anlatılar olduğunun farkında"dır.[249] Kendini anlatırken de postmodernist anlatının tüm olanaklarını kullanmıştır. Üstkurmacayı ana kurgu öğesi olarak seçmiş, metinlerarası bir evren yaratmıştır. Bu evrenin içine birbirlerinin içinde eriyen dünyalar, zamanlar sığdırmış; varoluşa dair sorular sormuş, fantastiği bol bol kullanmış, tüm olasılıklara kucak açmış, bütün zıtlıkları eşzamanlı olarak bir arada vermiş ve belirsizliği tüm romana hâkim kılmıştır. Yazar, roman sanatını sorgulamış; kendisinin neden ve nasıl yazdığının ipuçlarını da vermiştir. Tüm bunları yaparken okurla diyalogu hiç kesmemiş, ona sürekli müdahalelerde bulunmuştur; çünkü *Bin Hüzünlü Haz* varlık sürecini okur katılımıyla tamamlayacağının farkındadır. Okuruna "bu metinle özdeşleşme, bu sadece kendini yansıtan bir oyun, sen de oyunun bir parçası ol, birikimlerinden yararlanarak kendi yorumunu kendin kur" demiştir.

...Ve Değirmen Dönerdi Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme

Esra Dicle[250]

Haldun Taner, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra eserlerini vermeye başlayan üçüncü kuşağı arasında yer alır. Taner, yaklaşık otuz yıl boyunca sürekli yazdığı oyunlarıyla, oyunlarının çoğunun sahnelenmesinde de yaptığı katkılarla, tiyatroya yoğunlukla ve durmamacasına verdiği emekle, oyunlarının yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenmiş olmasıyla, Türk tiyatrosunun gündeminde uzun süre yer almakla kalmamış, bir anlamda o gündemi belirleyen isim de olmuştur. Haldun Taner, bu uzun soluklu tiyatro yazarlığı serüveni içinde, her zaman farklı ve yenilikçi bir tavır sergilemiş, özellikle teknik bakımdan yaptığı denemelerle Türk tiyatrosuna yeni yönelimler getirmiştir. Taner, ağırlıklı olarak ilk dönem oyunlarında biçim üzerine denemelerini sürdürürken, 1950'lerin değişim süreci içindeki Türk toplumunu ele almış ve ona hep aynı eleştirel ama insancıl bakışını yansıtmıştır.

Haldun Taner'in Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun en renkli, yenilikçi ve üretken isimlerinden biri olması nedeniyle, yazarın oyunlarını çözümlemenin, Haldun Taner'in oyun yazarlığının ve aynı zamanda Türk tiyatrosunun gelişiminin ve yönelimlerinin belirlenmesinde önemli bir adım olacağına inanıyorum.

Haldun Taner'in oyunlarında metnin taşıdığı anlam, metin içinde sürekli ertelenir ve sonunda da okuyucunun beklentilerini boşa çıkararak beklenmedik bir sonla noktalanır. Dolayısıyla metinleri bu beklenmedik sona götüren, oyunların derin yapısındaki temel anlamına ulaşabilmek için metin içindeki öğeleri ve bunların birbirleriyle bağlantılarını yoğun bir okuma eylemi sonunda tespit etmek, çözümlemek ve yeniden üretmek gerekmektedir. Bu tür bir inceleme çalışması için en uygun yöntem de metnin içindeki unsurları, bunların işlevlerini ve birbirleriyle olduğu kadar metnin temel anlamıyla da olan ilişkilerini bulmada tutarlı bir yol sunan göstergebilim olacaktır.

Göstergebilim, genel tanımıyla toplumsal yaşamdaki çeşitli anlamlı bütünleri ve insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlayan gösterge sistemlerini ele alan bir bilim dalıdır. Göstergebilim, edebiyat alanında da bir metnin anlam katmanlarını belirlemeyi, metnin temellendiği derin

anlama ulaşmayı ve metinde yer alan anlatı birimlerinin birbirleriyle ve metnin derin anlamıyla olan ilişkilerini incelemeyi amaçlar.[251]

Göstergebilimde her metinin incelenmesi sırasında ilk adımda yapılması gereken işlem kesitleme yani metni bölümlere ayırma işlemidir.[252] Kanımca, tiyatro oyunları, metinlerin kesitlere ayrılmasında kendiliğinden belirleyici bir yapı sunmaktadır. Tiyatro metinleri tablolara ve tablolardan oluşan perdelere ayrıldığından, Haldun Taner'in bu oyununun kesitlenmesinde de öncelikle tablolar esas alınacak.

Aynı kesit içindeki kişi, zaman ve uzam değişiklikleri altkesitlerle, yine aynı kesit içinde göstergelerin yüklendikleri işlevleri tanımlayan bölümler anlambirim, oyun kişileri arasındaki ilişki düzeyini ve şeklini belirleyen kavramlar da anlambirimcik tanımlamalarıyla belirtilecektir.

...Ve Değirmen Dönerdi,[253] Haldun Taner'in üçüncü oyunudur. 1958'de Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir.[254] Oyunda, içgüveysi olarak gittiği Festekiz ailesinin tutucu hayatlarıyla sanat çevrelerinin yozlaşmış değerleri arasında bocalayan ressam Küşat'ın çatışmaları anlatılır. Oyun kişilerini Küşat, Fahrünnisa, Serap, Üstat, Azat, Doktor, Süleyman, Mihrinnüsa, Fasit ve Hürrem'in oluşturduğu *...Ve Değirmen Dönerdi*, üç perde ve yedi tabloluk bir oyundur.

Birinci Kesit: 1.Tablo:

İlk tabloda uzam Küşat'ın (Ö1) atölyesidir. Sahnedeki Serap (Ö2), Üstat (Ö3), Azat (Ö4) ve Süleyman (Ö5), Küşat'ın ölümü karşısında sözde üzüntülerini ve saygılarını dile getirirler:

Bu sözde üzüntü ve pişmanlık sözleri, tabancayla kendisini vurarak intihar etmeye kalkışan Küşat'ın öleceğine kesin gözüyle bakılması üzerine söylenmektedir. Küşat'ın kurtulacağına kimse ihtimal vermemektedir. O kadar ki Küşat'ın iskeletini bağışladığı Akademi müdürü iskeletin ne zaman alınabileceğini sormakta, bir dershaneye Küşat'ın ismi verilmekte, gazeteciler cenaze töreninin ne zaman yapılacağını öğrenmeye çalışmaktadır. Oysa Küşat henüz komadadır. SERAP – İki dünya arasında bocalıyor şimdi. Tıpkı hayatında iki kıyı arasında bocaladığı gibi." (20). Serap'ın "iki kıyı" olarak tanımladığı uzamların ne olduğu ilk tabloda belirsiz bırakılmıştır. Sahnedeki kişilere baktığımızda Küşat'ın içgüveysi olarak gittiği aile ile onun sanat çevresinden arkadaşlarının bulunduğunu görüyoruz.

Göstergebilimde anlatı düzeyi, metin içinde, henüz soyut düzeyde, öznelerin konumunu belirler. Söylem düzeyinde ise öznelerin cinsiyet, yaş,

meslek, kişilik gibi özellikleri belirginleşir[255]:

Anlambirim 1:

Kişiler (Anlatı düzeyi)	Serap (Ö2), Üstat (Ö3), Azat (Ö4)	Süleyman (Ö5), Fahrünnisa (Ö6)
Kişiler (Söylem düzeyi)	Sanat çevresi	Aile
Uzam	Kıyı	Karşı Kıyı

İkinci Kesit: 2. Tablo:

Geriye dönüşle hikâyenin başının anlatıldığı bu tabloda uzam Festekizlerin köşküdür. Buradan da anlaşılacağı gibi Küşat'ın içgüveysi gittiği aile Festekiz ailesidir. Festekizlerin evinde duvarda "simetrik" olsun diye iki saat vardır ve hepsi de saçları ortadan ikiye ayrılmış, gözlüklü aile büyüklerinin portreleri asılıdır. Küşat bunlarla karısı arasındaki benzerliğe hayret eder.

1. Altkesit	Kişiler: Küşat, Fahrünnisa
	Uzam: Festekizlerin köşkü

Tablonun başında Küşat ve Fahrünnisa'nın evlendikten sonra eve ilk gelişleri görülür. Yeni evli çift arasındaki konuşmalardan Festekizlerin aile yapısı ve değerleri ile Küşat'ın sanatçı kişiliğinin getirdiği değerlerin iki karşı kıyıyı temsil etmenin yanında iki karşıt kıyı niteliğinde olduğu da ortaya çıkıyor.

FAHRÜNNİSA – Neresi tuhaf?

KÜŞAT – Eviniz, evinizin içi. Dışarısı, selviler, bahçedeki... Sarmaşıklar, evi saran. (22)

FAHRÜNNİSA – (...) "Renklerden hangisi?" diye sordun. Maviyi yapıştırdım hemen. En çok yeşili sevdiğim halde.

KÜŞAT – Ya! (25) (...)

FAHRÜNNİSA – Şey ben seni mektupta mimar diye tanıttım da.

KÜŞAT – (Fena halde içerlemiştir.) Neden?

FAHRÜNNİSA – Ressam desem iş büsbütün çatallaşırdı. Seni ilk ağızda küçümsemelerini istemiyordum.(26)

(...)

FAHRÜNNİSA – (Telaşla) A oraya oturma.

KÜŞAT – (Korkuyla ayağa fırlar.) Neden?

FAHRÜNNİSA – Orası babamın yeri, her an gelebilirler.

KÜŞAT – (Öbür koltuğa oturacak olur.) Ben de buna otururum.

FAHRÜNNİSA – Orası da annemin. (26)

Festekizler, tutucu denecek kadar geleneklerine, aile bağlarına önem veren bir ailedir. Onları bir arada tutan değerin "birliktelik" anlambirimciği olduğunu söyleyebiliriz. Sanat ve sanatçılar onlar için değerli değildir. Küşat ve Festekizler arasında ilk bakışta görünen çatışmayı şöyle gösterebiliriz:

Anlambirim 2:

KÜŞAT	FESTEKİZLER
Mavi	Yeşil
Deniz	Sarmaşıklar
Sanat (Çağdaşlık, özgürlük)	Aile (Gelenekler, kurallar)

Burada mavi, ferahlığı, sınırsızlığı, özgürlüğü, denizi ve gökyüzünü simgelerken; yeşil, aslında huzurun rengidir. Fakat burada dogmatik bir huzur söz konusu. Yani dogmatik bir kurallar bütününe bağlanan, bu kuralların nedenini sorgulamadan teslim olan bir anlayışın getirdiği bir huzur. Bir yandan, Doğunun da yeşil renkle temsil edildiğini hatırlayabiliriz.

Anlambirim 3:

Mavi	Yeşil
Özgürlük, yaratıcılık	Gelenek, teslimiyet

Küşat bu yeşili istememektedir, o maviyi, özgürlüğü özler, Festekiz ailesinin, onları yüzyıllardır çevreleyen ve harfiyen uygulanan kurallarla kendisini de tanımlamalarına karşı çıkmaktadır. Bu yüzden bir gün yasak olduğunu bildiği halde sarmaşıkları kesmeye çalışır. Sarmaşık da burada önemli bir imge. Çift yönlü okunabilir. Sarmaşık, bir anlamda kendisini bir başka şeyle ve bir başka şeye göre tanımlayabilir. Varlığını bir şeylere tutunarak ve bir şeyleri sararak sürdürebilir. Festekizler de bahsettiğimiz gibi yüzyıllık değişmez, çağ dışı hatta absürt kurallarla kendilerini ve hayatlarını tanımlıyorlar. Evi çevreleyen sarmaşıklar, Festekizleri dış dünyadan, uyum sağlamak istemedikleri zamandan ayırıyor, koruyor ve gizliyor. Fakat sarmaşık bir başka yönden, zamanın geçişinin de bir göstergesi. Sarmaşığın diğer bitkilere göre zamanla daha doğrudan bir bağlantısı var. Sarmaşığın büyümesi gözle görülmez ama bakarsınız, zamanla çevrelediği şeyi sarmış, kuşatmıştır. Sarmaşık, zamanın geçtiğini de gösteriyor. Zaman evin içinde donmuş gibi sanki ama dışarıda devam ediyor, sarmaşık büyüyor, evi sarıyor. Bir zaman sonra da evin içine nüfuz etmeye başlayacak. Sarmaşık bir yandan ailenin geleneğine, tarihine, ortak bilincine tanıklık eden bir imge bir taraftan da Festekizlerin kendilerini kuşatan zamana bir gün yenik düşeceklerinin de göstergesi.

Anlambirim 4:

Sarmaşık	
Korunma	**Kuşatılma**
Zamana direnme	**Zamanın geçişi**

2. Altkesit — **Kişiler: Küşat, Doktor** / **Uzam: Festekizlerin köşkü**

Köşke gelen Doktor (Ö7), hem Fahrünnisa’nın kız kardeşi Mihrünnisa’nın nişanlısı hem de Küşat’ın asker arkadaşıdır. Konuşmaları sırasında Festekizler’in aile yapıları iyice aydınlanır. Festekizler kızları Mihrünnisa’yı Doktor’a vermek istemezler çünkü Doktor’un babasının mesleği “çingenelikle bir tuttukları” tuluat kumpanyasında aktörlüktür.

Küşat’ın sanat hayatında yeni ilhamlarla yeni eserler ortaya koymasına yardımcı olacağını düşündüğü “karşı kıyı” onun için bir engel hâline geleceği gibi onun mesleği de Festekiz ailesine kabul edilmesinde bir engel teşkil etmektedir.

Küşat/*Festekizler (Engel)/*Sanat hayatı

Küşat/*Sanat hayatı (Engel)/*Festekizler

Bu arada Doktor, Küşat’a Festekizlerin damatlarına kendi soyadlarını alma şartı koştuklarını söyler. Küşat başlangıçta karşı çıksa da sonunda çaresiz kabul edecektir ve bu da Küşat’ın bir “Festekiz” olma yolundaki değişiminin ilk adımı sayılacaktır.

3. Altkesit

Kişiler: Küşat, Fahrünnisa, Mihrünnisa, Fasit, Hürrem, Süleyman

Uzam: Festekizlerin köşkü

Festekizler, ailenin kutsallığına inanan, kadınları da erkekleri de tek tip insanlardan oluşan bir ailedir. Aile yaşamları asırlardır değişmeden harfiyen uygulanan tuhaf kurallarla doludur. Erkekler eve gelince “tirşe” ropdöşambır ve terlik giyerler. Saat beşte topluca ıhlamur içilir bunu yaparken serçe parmak havaya kaldırılır. Herkes gözlük takar, uykularında aynı rüyayı görürler.

Küşat’la Fahrünnisa’nın sergide tanışmalarını sağlayan ve eve gelir gelmez salonun duvarına astıkları resim, ilk elde Festekizlerin tepkisiyle karşılaşır ve Hürrem Fahrünnisa’dan tabloyu kaldırmasını ister. Fahrünnisa karşı çıkamaz ve tabloyu yatak odalarına asmaya karar verir. Tablo, oyun boyunca Küşat’ın Festekizlerle ve resimle serüveninde önemli bir gösterge işlevi görecektir.

Küşat, Festekizlerin köşkünde o an için bir yabancıdır. Fakat ona da “ev üniforması” giydirilir ve “aile yemini” ettirilir.

SÜLEYMAN – (...) Hayatta en önemli şey AİLEDİR.

HEPSİ – AİLE.

SÜLEYMAN – Bir aileye girmek, bir ev kurmak. Aile nedir peki? (Küşat’ın tembel bir öğrenci gibi duraklaması üzerine çocuklarına ve karısına döner ve bir orkestra şefi gibi girişlerini işaret ederek) Dirlik!

HÜRREM – Düzenlik.

FASİT – Birlik.

FAHRÜNNİSA – Beraberlik.

MİHRÜNNİSA – Benzerlik. (39)

Küşat'ın bireyi ve bireyselliği ön plana çıkaran sanatçı kişiliğiyle aileyi, birliği ve benzerliği kutsal sayan Festekizlerin varolma amaçları tamamen karşıttır.

Anlambirim 5:

Küşat	Festekizler
Birey	Beraberlik
Farklılık	Benzerlik
Sanat	Gelenek

Küşat yemek sonrasında, bir ara çıkan gürültünün nereden geldiğini öğrenmek için baktığında, evin bahçesinde sarmaşıkların, selvilerin arasında değirmeni görür. "KÜŞAT – (Kendi kendine söylenir gibi) Boş mudur bunun içi? (Dönüp arkasındaki sessizliği ve asık yüzleri fark eder. Fahrünnisa'nın yanına giderek usulca) Bir pot mu kırdım? FAHRÜNNİSA – Uğursuzdur değirmeni anmak." (41).

Böylece ilk tabloda uğursuzluğun başladığı yer olarak belirtilen ama muğlak bırakılan uzamın evin bahçesindeki eski değirmen olduğu anlaşılır.

Üçüncü Kesit 3. Tablo:

Uzam yine Festekizlerin evidir, zaman ise altı ay sonrası. Küşat da artık tirşe ropdöşambır, tirşe terlikler ve gözlükleriyle tam bir Festekizdir. Küşat bu evde aradığı ilhamı bulmak bir yana altı aydır tek bir çalışma dahi yapamamaktan şikâyetçidir.

Küşat, "Ver Elini Gökyüzü" adlı tablosunu bir gün tavuk kümesinin damında bulur. Tablonun yolculuğu salondan yatak odasına, oradan koridora ve son olarak da tavuk kümesine dek daralan bir uzamın görüntüsünü verirken tablonun adıyla da önemli bir karşıtlığı ortaya koyar:

Ver Elini Gökyüzü		
U	Sergi	
Z	Köşkün salonu	
A	Yatak odası	
M	Koridor	
	Kümes	

Küşat da bir eser yaratma, üretme sancısı içinde, tablosunun yaşadığı uzam daralmasının benzerini içinde hissetmekte ve nefes alacak bir pencere aramaktadır. Yasak olduğunu bildiği hâlde evi çevreleyen sarmaşıkları kesmeye çalışır. Küşat Festekizlerin evinde, “karşı kıyıda” iyice bunalmıştır artık. “Diğer kıyıdan” Azat’ın getirdiği yeni bir yarışma haberiyle heyecanlanan Küşat yarışma için hazırlanmaya başlar. Ailenin saat beşteki geleneksel “ıhlamur çayı”na altı ay sonra ilk defa “on beş dakika” geç gelir. “SÜLEYMAN – Altı aydır bir gün aksattığı olmadı da. FASİT – Dikbaşlılık belirtisi bunlar. Yavaş yavaş çıkıyor mayası ortaya.” (55)

Oysa Küşat aradığı pencereyi bulmuştur. Bu uzamın neresi olduğu üçüncü tabloda belirtilmez. “KÜŞAT – (Çok kısık bir sesle, çocuk gibi gözleri parlayarak) Bir pencere buldum, nihayet, nefes alacak.” (57)

Dördüncü Kesit: 4. Tablo:

Festekiz ailesinin uğursuz saydığı fakat Küşat’ın sığınağı, ilham aldığı, nefes aldığı yer olarak tanımladığı uzamın değirmen olduğu ortaya çıkar bu tabloda.

1. Altkesit

Kişiler: Küşat, Doktor

Uzam: Değirmen

Doktor, Küşat'a Festekizlerin burayı neden uğursuz saydıklarını anlatır: "DOKTOR: Bir duysalar ama geldiğini. Korkmuyor musun? KÜŞAT – Kim duyacak. (...) En havadar, en güzel manzaralı yere uğursuz deyip çıkmışlar. DOKTOR – Bir dayıları atmış buradan kendini." (58)

Festekizlerin ve Küşat'ın değirmen hakkındaki düşünceleri de birbirleriyle çatışmaktadır. Değirmen, Küşat için sanatına hayat veren bir ilham kaynağıyken, Festekizler için ailelerinden birisinin ölümüne neden olan uğursuz bir uzamdır.

Anlambirim 4:

Değirmen	
Küşat	İlham, hayat
Festekizler	Uğursuzluk, ölüm

2. Altkesit — Kişiler: Küşat, Serap / Uzam: Değirmen

Doktor değirmenden ayrıldıktan sonra değirmene Festekizlerin yeğeni aynı zamanda Küşat'ın Akademiden unutamadığı eski aşkı Serap gelir. Uzun yıllar sonra karşılaştıklarında Küşat'ın hevesi ve heyecanı artar. Bir an içinde yarışmaya göndereceği resmi tasarlamaya başlar. Tablonun adı "Ve Değirmen Dönerdi" olacaktır.

3. Altkesit — Kişiler: Küşat, Fahrünnisa, Süleyman, Hürrem, Fasit / Uzam: Değirmen

Festekizler, Küşat ve Serap'ı değirmende birlikte görürler. Serap da oğulları Fasit'i seneler önce ağaçtan aşağıya itip sakatlanmasına neden olduğu için aileden aforoz edilmiştir. Değirmen gibi Serap da Festekizler için "uğursuz" sayılmaktadır. Serap değirmenden ayrılırken Küşat da onun arkasından "öbür kıyıya" gitmeye karar verir. Küşat sanatı adına yeni

başlangıçlar yapmak umuduyla geldiği Festekizlerin evinden yine aynı amaçla kaçmak istemektedir.

Yedi tablodan oluşan oyunun tam ortasında yer alan bu tabloda, Küşat'ın eski değirmendeki yaşantısının, hayallerinin ve kendisi için bir çıkış yolu arayışının yer aldığını görüyoruz. Değirmen uzamı, Küşat'ın Festekizler ile sanat yaşamı ve Serap arasında kalmışlığının, içinde bulunduğu çatışmanın açmazını simgeler.

Festekizler	Küşat	Sanat Hayatı, Serap
Kıyı	(Değirmen)	Karşı Kıyı

Beşinci Kesit: 5. Tablo:

Uzam, Küşat'ın atölyesidir. Yarışmaya bir gün kalmıştır ve Küşat resmiyle ilgili son değişiklikler üzerinde çalışmaktadır. Serap da ona resmi hakkında fikirler vermektedir. Atölyede çalışırken, Küşat'ın psikolojik olarak diğer kıyıya geçmiş olmanın etkisiyle rahatladığını ve eski üretkenliğine kavuştuğunu görsek de birçok noktada hâlâ bir "Festekiz" gibi davrandığını izleriz. Küşat'ın üzerinde çalışırken yine o tirşe terlikler ile ropdöşambır ve yine gözünde gözlükleri vardır, resmine simetri kurma amaçlı öğeler ekler, fırçayı tutarken serçe parmağı havaya kalkar. Resminde de eskinin aksine Festekizlerin yeşili hâkim olmaya başlamıştır.

Serap Küşat'a yarışmayı kazanabilmesi için yardım etmekte, onu yönlendirmekte ve Festekizlerden kalma alışkanlıklarının resmine yansımasını engellemeye çalışmaktadır.



Küşat'ı ziyarete gelen Doktor, Küşat'ın atölyesini "tuhaf" bulur. "DOKTOR – (...) Ne tuhaf burası. (...) Hele senin değirmenden çok farklı. Orası ağaçların üstüydü. (Pencereye bakar) Burası ayakların altı." (84).

Festekizlerin köşkünden kaçıp sığındığı değirmenin ona nefes aldıran ve onu yeşilliklerden kurtarıp maviliklere götüren yüksekliği, havadarlığına karşın, kaçıp geldiği "diğer kıyı"da yerleştiği uzam, aksine yeraltında, havasız ve karanlıktır. Bu uzamlar Küşat'ın ressamlığıyla ilgili yükseliş umudu ve çöküşünü de simgelemektedir.

Anlambirim 5:

DEĞİRMEN	Yukarısı	Aşağısı	ATÖLYE
	Aydınlık	Karanlık	
	Havadar	Havasız	
	Yükselme	Çöküş	

Altıncı Kesit: 6. Tablo:

Uzam yine Küşat'ın atölyesidir. Yarışmayı Küşat kaybetmiş, Azat kazanmıştır. Azat, jüri üyelerinin her birinin zevkine göre, bir gecede tablosunu hazırlamış ve kazanmıştır. Serap'ın, Küşat'ın yanı sıra Azat'la da birlikte olduğu ve ona da yardım ettiği ortaya çıkmıştır. Üstat ise Küşat'a verdiği borç paraları sadece Serap'ı elde edebilmek için vermiştir. Büyük hayal kırıklığı içinde olan Küşat Azat'a da Serap'a ve Üstat'a da ateş püskürmektedir. Küşat her iki kıyıda da tutunamamış, her iki kıyının değerleriyle de uzlaşamamıştır. "SERAP – Alt katta selvilerin içinde başın ağrıyordu. İyi alamet. Ama üst katlarda da başın dönüyordu. Aşağıyı istiyorsun. Kötü alamet. Sen ne alt katın ne üst katın, sen orta katın adamısın Küşat. İkisinin ortasında asma bir katın."(96-97) Küşat da bu arada kalmışlığının acısını yaşamaktadır. Gırtlağına kadar borca batmış, çevresinde sanatçı geçinen insanların ikiyüzlülüğü onu yaşamdan soğutmuştur.

Küşat'ın kişiliğinde somutlaştırılan oyunun temelini oluşturan, tuhaf, hatta absürt denebilecek, kuralcı aile değerlerini savunan kesim ile sözde

çağdaş ve özgürlükçü ama aslında sadece çıkarcı olan sanat çevreleri arasındaki çatışmayı şöyle belirtebiliriz:

Anlambirim 6:

FESTEKİZLER		SANAT ÇEVRESİ
Kıyı	K	Karşı kıyı
Aile	Ü	Sanat
Tuhaf kurallarla yürütülen aile ilişkileri	Ş	Çağdaş ve özgür görünen yoz çevre
Sanat = Serserilik	A	Aile = Tutuculuk
Absürt aile ilişkileri	T	Yozlaşmış sanat ilişkileri
Kuralcı çevre		Yıkıcı çevre

Yedinci Kesit: 7. Tablo:

Uzam yine Küşat'ın atölyesidir. Yarışmayı kaybettikten sonra Küşat'ın kurtuluşu intiharda bulacağını tahmin eden Serap, Festekizlere haber yollar ve Küşat'ın intihar ettiğini söyler. Böylece Festekizler tam zamanında yetişerek Küşat'ı kurtarmışlardır. Festekizler, Küşat'ın nasıl benliğine ve kişiliğine sinmişse ve Küşat'ı âdeta evlerindeki yüz yıllık tek tip eşyalardan biri hâline getirmişse, sığındığı sanat çevresi de onu, her hareketi önceden tahmin edilebilen bir kukla hâline getirmiştir.[256] "SERAP – (...) O rapor sen doğmadan yazılmış bile. Sana şimdi ona uymak düşüyor." (104)

Küşat	Festekizler	Sanat Çevresi
(özne)	Nesne	Kukla

Küşat'ın ölümü duyulunca sanat çevresi tüm iki yüzlülükleriyle onu göklere çıkarmışlardır. Küşat'ın ölmediği anlaşılınca sanat çevresi zor duruma düşer, Azat, Üstat ve Serap Küşat'ın ölüsü arkasından söyledikleri yalanları başka yalanlarla kapatmaya çalışırlar. Kimliğini ve varoluş nedenini yitiren Küşat için tekrar Festekizlerin tekdüze hayatlarına sığınmaktan başka çare yoktur artık. Oyun boyunca Küşat'ın kendi

çatışmaları içinde bir yol ararken kaçtığı, sığındığı yerleri, kişileri şöyle gösterebiliriz:

Anlambirim 7:

KÜŞAT	2. Tablo	3. Tablo	4. Tablo	5. Tablo	6. Tablo	7. Tablo
Kaçış/Sığınma edimi	Festekizler	Değirmen	Serap	Yarışma	İntihar	Festekizler

İlk tabloda Küşat'ı ölüm döşeğinde bırakan seyirci, olayları geri dönüş tekniğiyle izledikten sonra son tabloda seyircinin beklentisi tersine çevrilir ve Küşat'ın ölmediği anlaşılır.

Kurgusu itibarıyla *...Ve Değirmen Dönerdi,* sağlam bir yapı üzerine kurulmuş bir oyun olarak karşımıza çıkıyor. 1. ve 7. tablolar yaşam/ölüm karşıtlığını, 2. ve 5. tablolar bir yerde tutunmaya çalışmayı, 3. ve 6. tablolar da bir yerde tutunamamayı gösterir. 4. tablonun uzamı olan değirmenin oyunda ara uzam olarak değerlendirilebileceği gibi 4. tablo da oyunun yapısında bir ara tablo niteliğindedir.

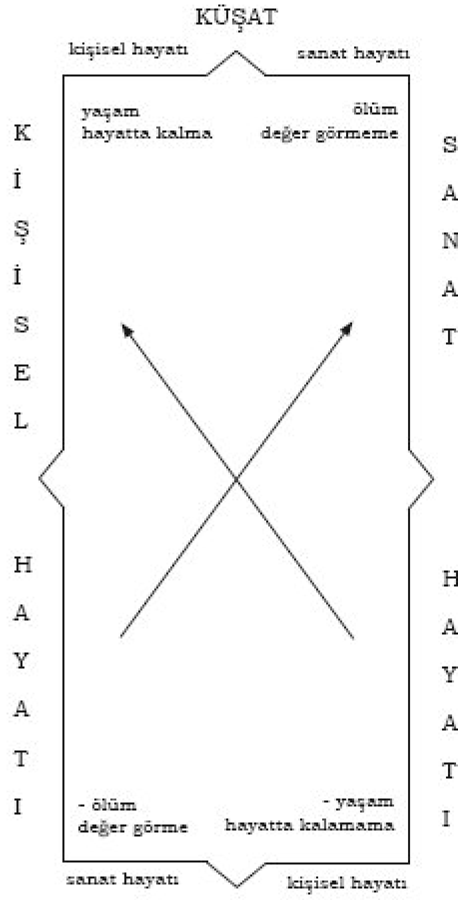
Aile ilişkilerinde son derece tutucu olan Festekizler'le diğer yanda çağdaş bir tavır ve özgürlüğü savunan ama aslında çıkar ilişkilerine bağımlı yaşayan sanat çevresi arasında kalan Küşat, öncelikle varolma savaşı vermiş ve yenilmiştir. Oyun süresince izleyicinin, Küşat'ın yalnızlığını hissetmesi ve paylaşması sağlanmıştır. İlk tablo sonunda koma hâlindeyken bırakılıp geri dönüşlerle hikâyesi anlatılan Küşat'ın ölmediğinin son tabloda görülmesiyle izleyici beklenmedik bir sonla sarsılmıştır. Fakat izleyicinin duygusal birikimini boşaltmasına izin verilmemiştir ve bu da izleyicinin konuya eleştirel bir gözle bakabilmesini sağlamıştır.

...Ve Değirmen Dönerdi oyununda, oyunun temel çatışmasını somutlaştıran Küşat karakterinin oyun içindeki dönüşümünü göstergebilimsel dörtgen[257] ile şöyle gösterebiliriz: Anlatının başlangıcında ölü olarak görülen ama sanatı değer gören ve yaşatılan Küşat, anlatının sonunda hayatta kalmasına rağmen sanatı hiçe sayılır unutulur.

...Ve Değirmen Dönerdi, 1950'lerin değişen Türkiye'sinde, iki karşıt yaşama biçiminin oluşturduğu karşıt değerler çatışması içinde bağlı olduğu değerleri ancak "söz düzeyinde" savunabilen ve yaşadığı çatışmada sürekli

başladığı yere dönen, ve sonuçta tek eylemi “eylemsizlik” olarak yitip giden bireyin öyküsüdür.

ANLATININ SONU B



ANLATININ BAŞLANGICI A

Karaağaç ve Çeşmeli Ağzının Ses

Bilimsel Özellikleri

Ayşenur Kolivar[258]

Bu çalışmada, Rize ili Çayeli ilçesinin Karaağaç ve Çeşmeli köylerinde konuşulan Türkçe ağzın ses bilimsel özellikleri incelenmektedir. Bu iki köyde kullanılan Türkçe ağız, Karaağaç ve Çeşmeli ağzı bundan sonara kısaca KÇA olarak gösterilecektir. Çayeli'nin 11 km. güneyinde bulunan bu köyler kültürel coğrafya itibarıyla Doğu Karadeniz dağlarının Rize ve Artvin'deki sırtlarını kapsayan Hemşin kültür alanı içerisinde yer alır. Birçok araştırmacı, (Türkiye sınırları içerisindeki) Hemşin kültür alanını Doğu (ya da Hopa) Hemşin ve Batı (ya da Baş) Hemşin olarak ikiye ayırmaktadır. Bu ayrım coğrafi temelli görünmesine rağmen aslında dilsel bir ayrımdır: Batı Ermenice'nin bir ağzı olan Hemşincenin[259] Doğu Hemşin'de konuşulmasına karşılık Batı Hemşin'de konuşulmadığı iddia edilmektedir. Ancak, Batı Hemşin bölgesinde yer alan Karaağaç ve Çeşmeli köylerinde Türkiye Türkçesi'nin Kuzeydoğu Anadolu koluna bağlı bir ağzın[260] yanı sıra Hemşince'nin de anadil olarak konuşulduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın Metodolojisi

KÇA konusunda yazılı kaynak bulunmadığı için, bu çalışma 2004 yılı içerisinde yürütülen alan çalışmasında elde edilen veriler temel alınarak yazılmıştır. Alan çalışmasında üç aşamalı bir görüşme yöntemi uygulanmıştır. İlk aşama olan edilgen gözlem aşamasında, ağız konusunda bilgi edinmek amacıyla farklı kaynak kişilerden kayıt alınmıştır. İkinci aşamada, toplanan veriler incelendikten sonra kaynak kişilerle dolaylı sorular sorulmak suretiyle görüşmeler yapılmış ve KÇA'nın ses bilimsel özelliklerine dair önermeler geliştirilmiştir. Üçüncü aşamada, geliştirilen önermeleri sınamak ve kuraldışı durumları belirlemek amacıyla uygun kaynak kişilerle doğrudan sorular sorulmak suretiyle görüşmeler yapılmıştır. Özellikle işitme sorunu olan çok yaşlı kişilerle yapılan görüşmelerde ve iletişim dili olarak kullanılan Ölçünlü Türkçe'nin (ÖT) anlaşılmadığı durumlarda KÇA'yı bilen bir kişi aracı olmuştur. Görüşmelerde video kamera kaydı yapılmış ve yazılı bir görüşme formu doldurulmuştur. Video ile kayıt almanın bir sorun yaratmamasına karşın, verilen yanıtların yazılı olarak kayıt edilmesi kaynak kişileri rahatsız ettiğinden görüşme formları kayıt sonrasında doldurulmuştur.

İstanbul ve İzmit'te başlayan görüşmelere 2004 yılı Ocak ayı içerisinde Çeşmeli ve Karaağaç köylerinde devam edilmiştir. Kaynak kişilerin seçiminde yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, bireyin ÖT'ye aşinalığı, başka dil bilip bilmediği, köyün hangi mahallesinde ikamet ettiği ve aile özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. 20'si erkek, 50'si kadın olmak üzere toplam 70 kadar kaynak kişiden kayıt alınmıştır. Uzun süre bölge dışında bulunmuş erkek kaynak kişilerde ağız özelliklerinin korunmadığı gözlendiğinden görüşmelerde kaynak kişi olarak daha çok kadınlar tercih edilmiş ve çalışmanın verilerinin büyük bölümü kadınlardan alınan kayıtlar üzerine kurulmuştur. Kaynak kişilerin bilgisi ve rızası dışında hiçbir ses ve görüntü kaydı alınmamıştır. Yaşlı kişiler ve çocuklarla yapılan görüşmelerde gerek kendilerinden gerekse ailelerinden izin alınmıştır. Bu çalışmada KÇA'nın ses bilimsel ve biçimsel ses bilimsel özellikleri incelenmiştir.

Ses Bilimsel özellikler

Burada KÇA'nın ünlü sistemi, ünlü uyumu ve ünsüz sistemleri kısaca ele alınacaktır.

Ünlü Sistemi:

KÇA'da /i e a u o/ sesbirimleri bulunmaktadır. Bu sesbirimler birbirlerinden ön/arka, düz/yuvarlak ve kapalı/açık boyutlarıyla ayrılırlar.

i	u
e	o
	a

Tablo 1: KÇA ünlü sistemi

Beşli ünlü sistemi KÇA'ya özgü değildir ve birçok Trabzon ve Rize ağzında da görülür.[261] Brendemoen, "Doğu Karadeniz ağızlarında neden /ı/, /ü/, /ö/'den kaçınma eğilimi vardır"[262] sorusunu Trabzon ağızları için şöyle yanıtlamaktadır:

> (...) bu durum ancak yabancı dillerin etkisiyle, ya da Lars Johanson'un terminolojisiyle yabancı dillerden kod kopyalanmasıyla açıklanabilir (...) Burada söz konusu olan dil esas itibarıyla Rumcadır, (...) /ı/, /ü/ ve /ö/'yü kullanmama eğilimi, Rumca'nın sesbirim envanterinin Türkçe'ninkine kısmen kabul ettirilmesinden kaynaklanmaktadır. Rumca'nın ünlü sisteminde beş sesbirim vardır, "tipik Türkçe" olanlar yani /ı/, /ü/ ve /ö/ yoktur.[263]

KÇA'nın konuşulduğu coğrafyada Türkçe dışında konuşulan başlıca dil olan Hemşince'nin[264] beşli ünlü sistemine sahip olduğu düşünüldüğünde, KÇA'nın beşli ünlü sisteminin de, Brendemoen'un önerisine benzer bir şekilde, Hemşince'den kod kopyalanmasıyla oluştuğu düşünülebilir.

Ünlü Uyumu:

KÇA'nın diğer bir önemli ses bilimsel özelliği de ünlü uyumu bulunmamasıdır. Türkçe bir ağızda ünlü uyumundan söz edebilmek için, sözcük dağarcığı içerisinde bulunan sözcüklerde kullanılabilecek ünlü dizilerine dair kısıtlamalar olması gerekir. Bu çalışmada, KÇA'da tespit edilen tek kısıtlama Türkçe kökenli kelimelerde /o/ ünlüsünün sözcük içerisinde ilk seslem dışında bulunamamasıdır. Bunun dışında kalan ünlülerin herhangi bir uyum gözetmeksizin sıralanabilmesi nedeniyle sözcükiçi ünlü uyumu bulunmadığı görüşüne varılmıştır. Aşağıdaki tablo köklerin içerisindeki ünlü dizimini göstermektedir.

		İlk Hece Dışındaki Heceler				
		a	i	u	e	o
İlk Hece	a	*baba*	*kapi*	*baluk*	*axer*	
	i	*sicak*	*misir*	*it*^{s}*un*	*tiken*	
	u	*dunya*	*kuti*	*funduk*	*yurek*	
	e	*nemaz*	*eyi*	*gemuk*	*eyek*	
	o	*koca*	*koyi*	*ormon*	*orek*	

Tablo 2: KÇA'da kök içerisindeki ünlü dizimi

Sözcükdışı ünlü uyumunun bulunmamasının nedeniyse hemen hemen tüm eklerin ünlülerinin sabit olması ve eklendiği kökün ünlülerine göre değişmemesidir. Örneğin *–ler* çoğul ekine bakıldığında kendisinden önce gelen kök ünlüsünün ön ya da arka ünlü olmasına bakmaksızın her zaman ön ünlülü, tek şekilli olduğu görülmektedir.

kitabler	kediler	evler
kadunler	ormanler	seneler

Tablo 3: –ler eki kullanımına dair örnekler

Ünsüz Sistemi:
KÇA’nın sesbirimsel ünsüz sistemi aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

		dudaksıl	dişsil / dudaksıl	dişyuvasıl	öndamaksıl	damaksıl	artdamaksıl	gırtlaksıl
patlamalı	ötümsüz	p		t		k^j	k	
	ötümlü	b		d		g^j	g	
sürtünmeli	ötümsüz		f	s	š		x	h
	ötümlü		V	z	ž		Γ	
patlamalı / sürtünmeli	ötümsüz			t^s				
	ötümlü			d^z				
genizsil		m		n				
kayıcı						y		
akıcı				r			ł	

Tablo 4: KÇA'nın sesbirimsel ünsüz tablosu

Sesbirimsel olarak KÇA'da 8 patlamalı /p b t d k^j g^j k g/, 9 sürtünmeli /f v s z š ž x G h/, 2 patlamalı/sürtünmeli /t^s d^z/, 2 genizsil /m n/, 1 kayıcı /y/, 2 akıcı /ł r/ olmak üzere 24 ünsüz bulunmaktadır. Tablodan da görülebileceği gibi KÇA'da, ÖT'de bulunmayan bazı ünsüz sesbirimleri bulunmaktadır. Bu tür ünsüzlerin sıkça kullanılan iki tanesi ötümsüz, dişyuvasıl, patlamalı-sürtünmeli /t^s/ ve ötümlü, dişyuvasıl, patlamalı-sürtünmeli /dz/ ünsüzleridir. Bu ünsüzler KÇA'da birer sesbirimdir.

/ts/ sesbiriminin bir sesbirimciği [t^s] ve bir serbest değişkesi [č] tespit edilmiştir.

1. kullanım	2. kullanım
[ts]ay	[č]ay
[ts]ubuk	[č]ubuk
hi[ts]	hi[č]
kje[ts]i	ke[č]i

Tablo 5: [t ^{s}] sesbirimciği ve [č] serbest

değişkesine dair örnekler

/dz/ sesbirimin bir sesbirimciği [d^{z}] ve bir serbest değişkesi [J̆] tespit edilmiştir.

1. kullanım	2. kullanım
a[dz]	a[J̆]
[dz]ome	[J̆]ome
kapi[dz]i	kapi[J̆]i
ole[dz]ek	ole[J̆]ek
[dz]uma	[J̆]uma

Tablo 6: [d^{z}] sesbirimciği ve [ɟ] serbest

değişkesine dair örnekler

Biçimsel Ses bilim

Biçimsel ses bilim açısından bakıldığında KÇA'da yaygın olarak kullanılan eklerin en dikkat çekici özelliği hemen hemen tüm eklerdeki ünlülerin sabit olması ve dolayısıyla herhangi bir sözcükdışı ünlü uyumuna uymamasıdır. Eklerin sözcükdışı ünlü uyumuna uymaması diğer Doğu Karadeniz Türkçe ağızlarında da rastlanan bir durumdur. Brendemoen[265] tarafından da belirtildiği üzere:

> Burada, çoğu ek ön ünlüler içeren ekler halinde ölçünleştirilmiştir, örneğin üçüncü çoğul şahıs eki olarak *–ler* ve daha az sıklıkla görülmekle beraber yönelme ve bulunma hali ekleri böyledir. Diğerleriyse uyumlu olmayan arka ünlülere sahip ekler halinde sabitlenmiştir, örneğin dilek-şart kipi *–sa* ve olumsuzluk eki *–ma* böyledir. Benzer örneklere başka yerlerde de rastlanabilir.

Öner[266] ve Pehlivan[267] da sırasıyla bazı Trabzon ve Rize ağızlarında sabit ünlülere sahip ek yapısı bulunduğundan söz etmektedir.

Ek ünlülerinin sabit olması Eski Türkçe (ET) döneminde de görülen bir özelliktir. Johanson'un da belirttiği gibi

> Runik yazının grafik kullanımından da açıkça görülebileceği üzere Eski Doğu Türkçesinde seslemler arası ön-arka uyumu vardır. Ama aynı zamanda, tek bir değişmez forma sahip olan uyumdışı ekler Türkçe'nin gelişiminin tüm aşamalarında olduğu gibi burada da mevcuttur. Yönelme eki *-qa* arka ünlülü bir ek iken, iyelik eki *-(s)i*, post-terminal ek *-miš*, ad aktörleştirme eki *-či* ön ünlülü eklerdir. Bildiğimiz en eski Türkçe kelimelerde bile böyle uyum göstermeyen diziler mevcuttur.[268]

Aşağıda da görülebileceği gibi yukarıdaki alıntıda örnek olarak verilen yönelme eki dışındaki ekler KÇA'da da aynı şekilde kullanılmaktadır. KÇA'da sabit ünlülü eklerin yanı sıra, az da olsa bazı eklerin ünlüleri itibarıyla farklılaşan değişkeleri vardır. Bu değişkeler herhangi bir uyuma uymaz. KÇA'da biçimsel ses bilimsel açıdan ekler, ünlüleri itibarıyla değişkesi olmayanlar;

Ek		Örnekler		
Çoğulluk	isim –ler	adomler	arabaler	kadunler
	fiil –ler	gelurler	sordiler	vurecekler
1. şahıs	-(u)m	dizum	elum	yerum
Yönelme	-(y)e	adome	arabaye	kadune

Tablo 7: Ünlüleri itibarıyla değişkesi olmayan eklere örnek

ve değişkesi olanlar; şeklinde iki ana başlık altında toplanır.

Kök	1. varyasyon	2. varyasyon
adom	adom +len	adom +lan
araba	araba +len	araba +lan
dere	dere +len	dere +lan

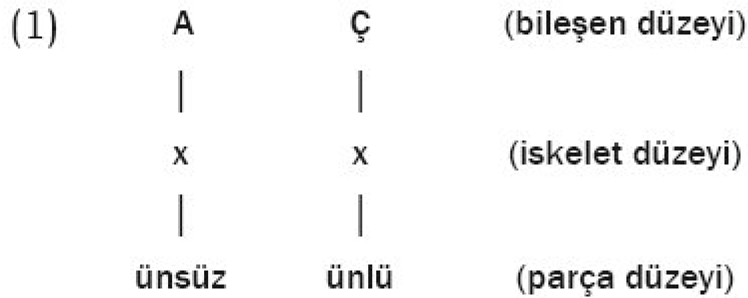
Tablo 8: Ünlüleri itibarıyla değişkesi olanlara örnek

Yönetimsel Ses Bilim

KÇA'da ses uyumu olmamakla birlikte, ağızdaki ünlü ve ünsüz seslerin etkileşimiyle ilgili ilginç olgular mevcuttur. Söz konusu olgular yönetimsel ses bilim çerçevesinde inceleneceği için öncelikle yönetimsel ses bilimin çalışmada kullanacak temel özellikleri kısaca özetlenecektir. 1980'lerin ortalarında J. Kaye, J. Lowenstamn ve J.-R. Vergnaud tarafından geliştirilen Yönetimsel ses bilim (YS), bir dilin ses biliminin, dillerin ses biliminin genel yapısını belirleyen evrensel ilkeler ve tek tek dillerin içsel yapısını tanımlayan değişkenler tarafından oluşturulduğu varsayımı üzerine kuruludur.

Yapı

YS kuramında en küçük yapısal birim seslem değil, açış-çekirdek çiftidir –buradan itibaren AÇ çifti olarak kısaltılacaktır– ve şu şekilde gösterilir:



Bir AÇ çiftinde, açış her zaman çekirdekten önce gelir ve çekirdek çiftin başıdır. Bu bağlamda, ünsüzler ve ünlüler sırasıyla açış ve çekirdeğe karşılık gelir. Bir sonraki inceleme birimi olan alan, AÇ-dizileri şeklinde yapılanmıştır. Alan bir sözcük, sözcük parçası ya da bir cümle olabilir. Örneği ÖT'deki *teneke* sözcüğünün oluşturduğu alan şu şekilde gösterilir.

(2)	A_1	$Ç_1$	A_2	$Ç_2$	A_3	$Ç_3$
	|	|	|	|	|	|
	x	x	x	x	x	x
	|	|	|	|	|	|
	t	e	n	e	k	e

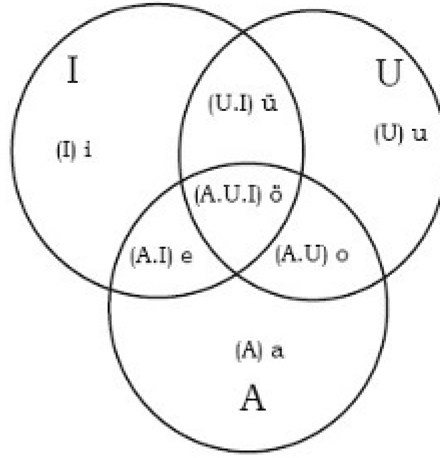
Öğeler

YS kuramına göre temel yapıtaşları öğelerdir çeşitli şekilllerde gösterilebilir. Bu çalışmada aşağıda belirtilen gösterim biçimi benimsenmiştir:[269]

A	ünlülerde açıklığı, ünsüzlerde koronaliteyi temsil eder
I	ünlülerde yüksekliği, ünsüzlerde damaksıllığı temsil eder
U	ünlülerde yuvarlaklığı, ünsüzlerde dudaksıllığı temsil eder
L	belli ünsüzlerde düşük tonu ve genizsil olmayı temsil eder.
H	belli ünsüzlerde düşük tonu ve sürtünmeli olmayı temsil eder
?	gırtlaksıl patlamalı

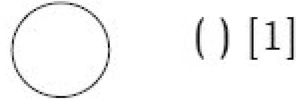
Tablo 9: YS kuramında bulunan öğeler

Ses bilimsel ifadeler öğelerin birleştirilmesi ve/veya yapılandırılması suretiyle oluşturulur. Bu çalışmada ünlüler, yani çekirdeklerde bulunan ve A,I ve U öğelerinden oluşan ifadeler ele alınacaktır. (A), (I) ve (U) gibi tek bir öğeden oluşan ifadelere yalın ifade denir. (A.I), (U.I) ve (A.I.U) gibi öğe birleşimleriyse karmaşık ifadeler olarak adlandırılır. Karmaşık bir ifadede öğeler tekrar edilemezler, yani (I.A.I) şeklinde bir ifadeye izin verilmez. Örneğin ÖT'de bulunan sekiz ünlünün yedisi A,I ve U öğeleriyle ifade edilebilir.



Tablo 10: Yönetimsel ses bilime göre ÖT ünlülerinin gösterimi

Bu diyagramda her bir daire bir öğeyi göstermektedir. Örtüşmeyen bölgeler yalın ifadelerle gösterilen (I) [i], (A) [a], ve (U) [u] ünlülerini temsil eder. Kesişim bölgeleriyse örtüşen öğelerin birleşimini ifade etmekte ve karmaşık ifadelerle gösterilen (U.I) [ü], (A.I) [e], (A.U) [o] ünlülerini ifade etmektedir. Her üç bölgenin kesişimiyse (A.I.U) [ö] ünlüsünü temsil etmektedir. Bu yedi ünlüye ek olarak, sekizinci ünlü olan ( ) [1] herhangi bir öğe içermeyen boş bir daireyle gösterilir.



( ) ile gösterilen boşluğun yorumu dilden dile değişir ancak genellikle ya Fransızca'da olduğu gibi schwa [@] ya da Türkçe'de olduğu [1] şeklindedir.

Başlar ve İşlemciler

İfadelerin, öğeler arasındaki ilişkileri belirleyen bir iç yapısı vardır. Bir ifade içerisinde yer alan öğeler ya baş ya da işlemci rolü üstlenir. Bir ifadede en çok bir tane baş olabilir. Baş, altı çizili bir öğeyle, örneğin (I) [i] şeklinde gösterilir ve uzlaşma gereği ifadenin en sağına, örneğin (A.I) şeklinde yazılır. İşlemcilerin sıralanışı önemsizdir, örneğin (I.U.A) ve (U.I.A) ifadelerinin her ikisi de aynı [ö] ünlüsünü temsil eder. Aynı öğelerden oluşan iki farklı ifadede iç yapıların baş tarafından belirlenmesi itibarıyla baş işlemcilere göre daha üst bir konumdadır. Örneğin A ve I öğelerinden oluşan (I.A), (A.I) ve (A.I) ifadeleri sırasıyla üç farklı ünlüye [E], [e] ve [{] karşılık gelir.

İzin Kısıtlamaları

Bu çerçevede YS kuramı dâhilinde, 12 başlı,

(A)	(I)	(U)	(A.I)
(I.A)	(U.A)	(A.U)	(U.I)
(I.U)	(A.U.I)	(I.U.A)	(I.A.U)

Tablo 11: YS kuramına göre ünlüleri ifade eden olası başlı ifadeler

7 başsız ve bir boş ifade

(A)	(I)	(U)	( )
(A.I)	(A.U)	(U.I)	(A.U.I)

Tablo 12: YS kuramına göre ünlüleri ifade eden olası başsız ifadeler

olmak üzere toplam 20 ifade oluşturmak mümkündür. Bu herhangi bir dilde olabilecek ünlü sayısının üst sınırıdır. Bununla birlikte, "dünyadaki hiçbir dilde bu kadar devasa bir çekirdek sistemi yoktur. Dolayısıyla bu yirmi olasılığı verili bir dilde bulunan ifadelere tam olarak indirgeyecek bir düzeneğe gereksinim vardır".[270] Söz konusu düzenek, YS kuramının tüm diller için geçerli sayılan evrensel ilkelerinden farklı olarak her bir tekil dilin özgün değişkenlerini oluşturan birtakım kısıtlamalarla belirlenir. Bir öğenin hangi rolü üstleneceği, işlemcilere izin verip veremeyeceği ya da kendisine izin verilip verilmeyeceği gibi tekil öğelere dair özellikleri tespit eden önermeler izin kısıtlamaları –buradan itibaren İK– olarak adlandırılır. Bir dilin ya da ağzın izin kısıtlamaları, dilde ya da ağızda saptanan örneğin ünlü ya da ünsüz sayısı, ünlü uyumu vs. türünden ses bilimsel olgular göz önüne alınarak saptanır. İzin kısıtlamaları, öğelerin birleşimini ve öğelerin birbirleriyle ilişkilerini kısıtlayarak bir dilde bulunabilecek ses bilimsel ifadelerin temsillerinin neler olabileceğini, dolayısıyla ünsüzlerin ve ünlülerin ses bilimsel temsil ve niteliklerini belirler.

KÇA'daki İzin Kısıtlamaları

KÇA'da sadece, a, e, i, o, u ünlüleri bulunmaktadır ve öğe içerikleri şu şekildedir:

a	i	u	e	o
(A)	(I)	(U)	(A.I)	(A.U)

Bu öğe içeriklerine bakıldığında U ve I öğelerinin birleşemediği görülmektedir. U ve I öğelerinin birleşememesinden hareketle şu iki izin koşulu tespit edilebilir:

i. I baş olmak zorundadır ii. U baş olmak zorundadır.

U öğesinin baş olma zorunluluğu, içerisinde bulunduğu (A.U) karma ifadesindeki A öğesinin işlemci olmasını getirir. Ancak KÇA'da A öğesinin yalın ifadelerdeki durumunu saptamak için ileride ele alacağımız U öğesiyle ilgili olguları da göz önüne almak gerekir. Burumda üçüncü izin koşulu şu şekilde yazılabilir.

iii. A baş olamaz

Bu izin kısıtlamalarına göre KÇA’da mümkün olan temsiller şu şekilde gösterilir.

a	i	u	e	o
(A)	(I)	(U)	(A.I)	(A.U)

Tablo 13: KÇA'nın ünlülerinin ses

bilimsel temsili

U öğesiyle ilgili olgular

1) U öğesinin alan sonu çekirdeğinde bulunamaması

KÇA'da alan sonu çekirdeğinin (U) ya da (A.U) olamadığı görülmektedir. Alan sonu çekirdeğinde çoğunlukla (A.I) ya da (I) bulunmakta ve (A) ifadesine daha az rastlanmaktadır. ÖT'de alan sonu çekirdeği (U) ifadesi içeren sözcüklerin KÇA'da alan sonu çekirdeği (I) olur.

ÖT kullanımı	KÇA kullanımı
Kuru	kuri
Konu	koni

Tablo 14: ÖT’de ve KÇA’nda (U) ifadesi

içeren alan sonu çekirdeği kullanımı

Alan sonu çekirdeğinde (U) ifadesinin bulunamaması ekler için de geçerlidir. ÖT'de ünlüsü I ile temsil edilen i, ı, u, ü ünlülerinin alan sonu çekirdeğinde bulunduğu örneğin -lI, -(s)I, -(y)I gibi ekler, KÇA'da alan sonu çekirdeği (I) olarak kullanılır. KÇA'nın sözcük dağarcığına bakıldığında, alan sonu çekirdeğinin U öğesine izin vermediği, I ve A öğelerine izin verdiği görülmektedir. Genel olarak, bir öğenin ya da bir ünlünün alan içerisinde belirli konumlarda bulunamaması birçok dilde görülen bir durumdur ve YS kuramı çerçevesinde çeşitli çalışmalarda incelenmiştir.[271] Ancak, konumların öğe içeriğine dair yapısal kısıtlamalar alan başı, vurgu, melodik içerik vs. özelliklerle belirlenir.[272]

2) Başlangıç dışındaki çekirdeklerde (A.U) ifadesi bulunamaması

KÇA'da U öğesinin alan-sonu çekirdeğinde bulunamaması (A.U) ifadesinin de alan-sonu çekirdeğinde bulunamaması anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra, (A.U) ifadesinin bulunabileceği konumlara dair başka kısıtlamalar da vardır. KÇA'da (A.U) ifadesinin başlangıç konumunda olmayan bir çekirdekte bulunması belirli durumlar haricinde mümkün değildir. Başlangıç konumunda olmayan bir çekirdekte (A.U) ifadesine izin verilmemesi, tıpkı alan-sonu çekirdeğinde U öğesine izin verilmemesi gibi yapısal konumların öğe içeriğine dair kısıtlamalarla ilişkilidir. Bu çalışmada KÇA'nın yapısal özellikleri incelenmediğinden başlangıçta olmayan çekirdeklerin (A.U) ifadesine izin vermemesi olgusu belirtilmekle yetinilecektir.

(A.U) ifadesinin başlangıç konumunda olmayan bir çekirdekte bulunamamasının tek istisnası m ve n ünsüzlerinden önce gelmesi durumudur. Bu istisna, m ve n ünsüzlerinden önce (A) ifadesinin gelememesiyle birlikte değerlendirildiğinde U öğesiyle ilgili birtakım ses bilimsel olgular açığa çıkarmaktadır. KÇA'ndaki iyelik eklerine dair aşağıdaki tabloda sunulan veriler bu ses bilimsel olguları örneklemektedir.

Kök	1Teklik	2Teklik	3Teklik	1Çokluk	2Çokluk	3Çokluk
baba	babom	Babon	babasi	babomuz	babonuz	babaleri
kafa	kafom	Kafon	kafasi	kafomuz	kafonuz	kafaleri
araba	arabom	Arabon	arabasi	arabomuz	arabonuz	arabaleri
elbise	elbisem	Elbisen	elbisesi	elbisemuz	elbisenuz	elbiseleri
kuti	kutim	Kutin	kutisi	kutimuz	kutinuz	kutileri

Tablo 15: İyelik eki kullanımına dair örnekler

Yukarıdaki verilere bakıldığında, alan sonu çekirdeğinde (A) ifadesi bulunan sözcükler birinci ya da ikinci (tekil ya da çoğul) kişi eki aldığında,

	Teklik	Çokluk
1.	–(u)m	–(u)muz
2.	–(u)n	–(u)nuz

Tablo 16: KÇA'da birinci ya da ikinci (tekil ya da çoğul)

kişi iyelik ekleri

alan sonu çekirdeğinde bulunan A öğesinin ekte baş olarak bulunan U öğesiyle birleşerek (A.U) ifadesini oluşturduğu görülmektedir. Örneğin *bab(A)* sözcüğünde, alan sonundaki ifadenin başı yoktur ve sadece A öğesi içermektedir. Çekim sonucunda, alan sonundaki (A) ifadesi -(U)m ekindeki U öğesiyle birleşmektedir.

Bab(A)+(U)m	bab(A.U)m

Tablo 17: A ve U öğelerinin birleşmesine dair örnek

Buna karşın, *elbis(A.I)* örneğindeyse,

Elbis(A.I)+(U)m	elbis(A.I)m

Tablo 18: (A.I) ve U ifadelerinin birleşememesine dair örnek

alan sonundaki ifadede A ve I öğeleri bulunmaktadır ve I öğesi alan sonundaki ifadenin başıdır. U öğesi de izin kuralları gereği baş olmak zorunda olduğundan bu ifade -(U)m ekindeki U öğesiyle birleşemez.

Burada A öğesinin U öğesiyle birleşmesinin biçimsel ses bilimle ilgili bir olgu olduğu düşünülebilir. Bir başka deyişle, birinci ve ikinci (tekil ya da çoğul) şahıs eklerinde U öğesi bulunmaktadır ve kökün alan sonu çekirdeğinde bulunan A öğesiyle birleşmektedir denebilir. Ancak, KÇA'daki bu birleşme olgusu sadece birinci ve ikinci (tekil ya da çoğul) kişi iyelik ekiyle sınırlı değildir. Aşağıdaki veriler bu biçimsel ses bilimsel açıklamanın yeterli ve kapsayıcı olmadığını göstermektedir.

adom	şomar	zomon
tone	kon	inson

Tablo 19: U olgusuna dair örnekler

Yukarıda sunulan verilere bakıldığında, /m/ ve /n/ ünsüzlerinden önce /a/ ünlüsünün gelemediği görülmektedir. Bir başka deyişle, /m/ ve /n/ ünsüzleri içerenden önce gelen bir çekirdek A öğesi içeriyorsa, bu çekirdek (A.I) veya (A.U) olmak zorundadır.

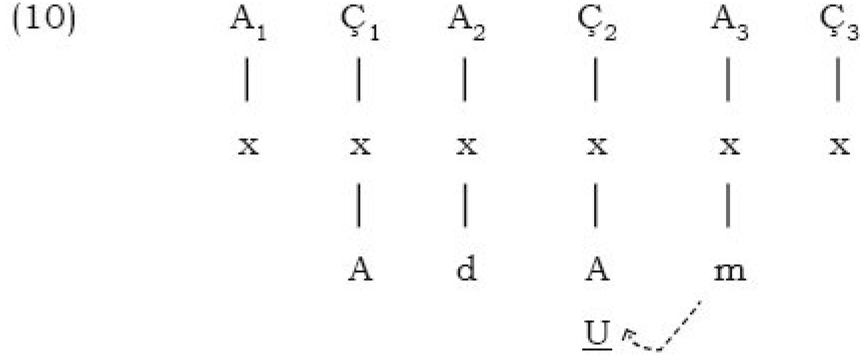
Bu gözlem sadece ünlüleri değil aynı zamanda /m/ ve /n/ ünsüzlerini de içerdiğinden, burada bir ünlü-ünsüz etkileşimi olduğunu düşünmek mantıklı olacaktır. Bu çalışmada, söz konusu etkileşimin niteliğine dair şu varsayım ileri sürülmektedir: KÇA’da /m/ ve /n/ ünsüzlerinin içerisinde bir U öğesi bulunmakta ve kendisinden önce gelen ifadeye yayılmaktadır. Bu varsayım iki önkabul içermektedir. Birinci önkabul, KÇA’da /m/ ve /n/ ünsüzlerinin içerisinde U öğesi bulunduğudur. YS kuramı içerisinde m ve n ünsüzlerinin U öğesi içermesi sık rastlanan bir olgu olmamakla birlikte örnekleri yok da değildir. Cyran,[273] Munster İrlandaca’sına ilişkin incelemesinde, bu dilde tüm ünsüzlerin ya damaksıllaşmış ya da artdamaksıllaşmış olduğunu, yani ya I öğesi ya da U öğesi içerdiğini saptamıştır. Bu dilde /m/ ve /n/ ünsüzlerinin hem damaksıllaşmış hem de artdamaksıllaşmış türleri mevcuttur. Dolayısıyla KÇA’ya ilişkin bu ilk önkabul kabul edilebilir görünmektedir. İkinci önkabulse, /m/ ve /n/ ünsüzlerinde bulunan U öğesinin kendinden önce gelen çekirdeğe baş olarak yayıldığıdır. Bir açıştan çekirdeğe doğru giden bu tür yayılmalara Munster Irlandaca’sında da rastlamak mümkündür.[274] KÇA’daki izin kısıtlamaları m ve n ünsüzlerinden önce sadece (A) ifadesinin gelememesi durumunu öngörebilmektedir. Söz konusu ünsüzler içerisinde bulunan U öğesi, kendilerinden önce gelen çekirdekte bulunması mümkün olan (A), (I), (U), (A.I) ve (A.U) ifadelerinden, U öğesi içerenlere bir ifadede bir öğenin tekrarlanamaması dolayısıyla, I öğesi içeren ifadelere de KÇA’daki izin koşulları gereği I öğesinin baş olması dolayısıyla yayılamamaktadır.

kemer	ben
Rum	cin
kilim	yun

Tablo 20:m ve n ünsüzlerinden önce (A.I), (I) ve (U)

ifadelerinin bulunduğu örnekler

Geriye kalan tek seçenek söz konusu U öğesinin (A) ifadesine yayılmasıdır.



Bu yayılma sonucunda m ve n ünsüzlerinden önce gelen çekirdekte bulunan A öğesi baş olarak yayılan U öğesiyle birleşerek (A.U) ifadesini oluşturur. Bu ifade KÇA'daki o ünlüsüne karşılık gelir. Böylece, (A.U) ifadesinin başlangıçta olmayan çekirdeklerde bulunabilme koşulu ve KÇA'da sözlüksel olarak m ve n ünsüzlerinden önce (A) ifadesinin bulunamaması olgusu izin kısıtlamaları çerçevesinde açıklanmış olmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada KÇA'nın ses bilimsel ve biçimsel ses bilimsel özellikleri alan çalışmasında elde edilen veriler esas alınarak betimlenmiş ve ağızda gözlemlenen bazı ses bilimsel olgular YS çerçevesinde incelenmiştir. Ses bilimsel özellikler açısından KÇA'da 5 ünlü ve 24 ünsüzden oluşan bir ses sistemi bulunduğu tespit edilmiş. Ünlü sisteminin incelenmesi sonucunda KÇA'da herhangi bir sözcükiçi ünlü uyumu bulunmadığı gösterilmiştir. Ayrıca, KÇA'nın temel biçimsel ses bilimsel özellikleri genel hatlarıyla betimlenmiş ve ağızda bulunan ekler değişkeleri itibarıyla sınıflanmıştır. Eklerin büyük bölümünün değişkesi olmadığı, değişkesi olan eklerin çoğunluğunda değişkelerin bir kurala bağlı olmadığı, KÇA'da eklerin sözcükdışı ünlü uyumuna uymadığı saptanmıştır. Bu ses bilimsel ve biçimsel ses bilim incelemesinin ardından KÇA'nın ses bilimsel özellikleri YS kuramı çerçevesinde incelenerek izin kısıtlamaları belirlenmiş ve izin kısıtlamalarının ağızda yer alan ünlülerin sayısını ve ses bilimsel temsillerini doğru bir biçimde belirlediği gösterilmiştir. KÇA'da U öğesine

ilişkin bazı olguların izin kısıtlamaları kullanılarak açıklanabileceği ve öngörülebileceği gösterilmiştir.

Toplu Kaynakça

Afacan, *Aydın. Şiir ve Mitologya: Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2003.

Ahmet Muhtar Hacı Begzâde. *Şair Hanımlarımız*. İstanbul: Matbaa-i Safâ ve Enver, 1311.

Akün, Ömer Faruk. "Şinasî'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 11*, 1961.

___________. "Şinasî'nin Fatin Tezkiresi Baskısındaki Yeni Biyografik Bilgiler". *Türkiyat Mecmuası 14*, 1964.

Ali Emîrî. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. cilt 1-2, sayı: 14, 15, 16 ve 18. İstanbul: Dârü'l-Hilâfeti'l-ʿAliyye, 1331-1336.

Alparslan, Ali. *Şeyh Gâlib.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Altuğ, Fatih. "*Onunla O Eksik Geldi*: Turgut Uyar'ın 'Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda Üç Mucize". *Yasakmeyve 15* (Temmuz-Ağustos 2005), s. 20-25.

Ayvazoğlu, Beşir. *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.

Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*: *Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1971.

Barthes, Roland. 'The Death of Author'. *Modern Criticism and Theory.* Ed. David Lodge. London: Longman, 1989.

___________. *S/Z*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Bataille, Georges. *İç Deney*. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. 3. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Berens S. J. "The Phonetics and Phonology of Homshestma." yayınlanmamış lisans tezi. Harvard College, 1997.

Berk, İlhan. *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. 2. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

___________. *Kült Kitap.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

___________. *İnferno.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

___________. *Uzun Bir Adam.* 2. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

___________. *Logos*. 2. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

___________. *Toplu Şiirler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Beysanoğlu, Şevket. *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, C. 2. Diyarbakır: Diyarbakır'ı Tanıtma Derneği Yayınları, 1957.

Blanchot, Maurice. *Yazınsal Uzam.* Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Bolt, Barbara. "Shedding Light For The Matter". *Hypatia* (Bahar 2000). C.15. S.2, s. 202-216.

Brendemoen B. "Turkish Dialects". *Turkic Languages.* Haz. L. Johanson ve É.Á. Csató. London and Newyork: Routledge, 1998.

__________. *The Turkish Dialects of Trabzon Their Phonology and Historical Development.* Vol.1. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002.

__________. "A Note on Vowel Rounding in the Trabzon Dialects". *Studies in Turkish Linguistics, Proceedings of the Tenth International Conference in Turkish Linguistics.* Haz. A. Sumru Özsoy ve diğerleri. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2003.

Burak, Sevim. "Hikâye ya da Tansık". *Kitap-lık.* (Nisan 2004). No: 71, s. 103.

__________. *Mach 1'dan Mektuplar.* İstanbul: Om Yayınları, 2004.

Bursalı Mehmet Tahir. *Osmanlı Müellifleri*. C. 2. Ankara: Bizim Büro Basımevi, 2000.

Canım, Rıdvan. *Latîfî: Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.

Ceylan, Ömür. *Tasavvufi Şiir Şerhleri.* İstanbul: Kitabevi, 2000.

Cyran E. "Vocalic Elements in Phonology: A Study in Munster Irish". Yayınlanmamış doktora tezi. Catholic University of Lublin, 1994.

Çetin, Nurullah. *Behçet Necatigil: Hayatı, Sanatı ve Eserleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.

Çetin, Nihad. "Latîfî". *The Encyclopaedia of Islam*. Vol. 5. Leiden: E. J. Brill, 1986, s. 694.

Denwood A. "Lecture Notes on Government Phonology". Yayınlanmamış ders notu. Boğaziçi Üniversitesi, 2003.

__________. "Consonant-vowel Interactions in Karaim Phonology: A Government Phonology Perspective". *Turkic Languages*. Haz. Lars Johanson. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005.

Direk, Zeynep. "Sunuş". *Sonsuza Tanıklık.* Haz. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Doğan, Muhammet Nur. *Hüsn ü Aşk.* İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1995.

Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri.* Çev: Sema Rifat. İstanbul: Simavi Yayınları, 1993.

Eraydın, Selçuk. *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1994.

Erbaş, Şükrü. "Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Romana ve Hayata Dair". *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*, *27* Mayıs 1999.

Erdoğan, Necmi. *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. İstanbul: Demokrasi Kitaplığı Yayınları, 2002.

Etik, Arif. *Şems ve Mevlana*. Konya: Sebat Matbaası, t.y.

Fatin Davud. *Fatin Tezkiresi*. Süleymaniye Kütüphanesi Rauf Yekta, No: 310.

Fuzûlî. *Leylâ ve Mecnûn*. Haz. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Çantay Kitabevi, 1996.

Geçtan, Engin. "Otto Rank". *Psikanaliz ve Sonrası*. 9. baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.

Göçgün, Önder. *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Gölpınarlı, Abdülbaki. *Mevlana Celaleddin*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

Gönensay, Hıfzı Tevfik. *Tanzimat'dan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944.

Günay, Çimen. "Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği". *Defter*. S. 45, Kış 2002.

Günay T. *Rize İli Ağızları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1978.

Hall, Stuart. "Who Needs 'Identity'?". *Identity: A Reader.* Haz. Paul du Gay, Jessica Evans ve Peter Redman. Londra: Thousand Oaks, CA, Sage Publications/The Open University, 2000.

Hamilton, Edith. *Mitologya.* Çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları, 2002.

Harris J. "Licensing Inheritance: An Integrated Theory of Neutralisation". *Phonology 14* 1997, s. 315-370.

Hobsbawm, Eric. *Haydutlar*. İstanbul: Logos Yayınları, 1990.

__________. “Talat Sait Halman’ı Düşünürken”. *Cultural Horizons: A Festschrift in Honor of Talat S. Halman.* Ed. Jayne L. Warner. İstanbul: Syracuse University Press-Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Hoffman, Dassie. “Sandor Ferenczi and the Humanistic Psychologists”. New York: Saybrook Graduate School, 2002. (*http://www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html*)

Holbrook, Victoria. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

İnal, İbnül-Emin Mahmud Kemal. *Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.

__________. *Son Asır Türk Şairleri*. 3.c. İstanbul: MEB Basımevi, 1969.

İnalcık, Halil. *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

İpekten, Haluk, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu. *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

__________. *Nâilî-i Kadim/Hayatı ve Edebî Kişiliği*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1973.

İrem, Nazım. “Muhafazakar Modernlik, Diğer Batı ve Türkiye’de Bergsonculuk”. *Toplum ve Bilim*, no 82. (Fall 1999).

İsen, Mustafa. *Sehî Bey Tezkiresi*. **Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.**

__________. *Latîfî Tezkiresi*. **Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.**

__________. *Ötelerden Bir Ses: Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

İslam Ansiklopedisi, MEB. [Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi maddeleri].

İslam Ansiklopedisi, TDV. [Latîfî, Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi maddeleri].

İslam Ansiklopedisi, TDV.[Leylâ ve Mecnûn” maddesi].

İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu, 4. c., İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969.

İşigüzel, Şebnem. *Eski Dostum Kertenkele*. İstanbul: Everest Yayınları, 2001.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Johanson L. “The History of Turkic”. *Turkic Languages*, Haz. Lars Johanson ve Éva Csató, New York: Routledge, 1998.

Jung, Carl Gustav. *Din ve Psikoloji*. Çev. Cengiz Şişman. 2. baskı. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.

__________. *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi, 1997.

__________. "Archetypes of the Collective Unconscious". cilt 9. Toplu Eserleri. Princeton: Panteon Press, 1953.

Kaplan, Mehmet. "Yunus Emre'ye Göre Zaman, Hayat ve Varoluşun Manası". *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

__________. *Şiir Tahlilleri II*. 9. baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

__________. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.

Karahan Leyla. *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: TDK Yayınları, 1996.

Karateke, Hakan T. (Haz). *İşkodra Şairleri ve Ali Emirî'nin Diğer Eserleri*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995.

Kemal, Yaşar. *Peri Bacaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1957.

__________. *Binboğalar Efsanesi*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1971.

__________. *Üç Anadolu Efsanesi*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1974.

__________. *Yer Demir Gök Bakır*. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.

__________. "Talat Sait Halman'ı Düşünürken". *Cultural Horizons: A Festschrift in Honor of Talat S. Halman*. Haz. Joyne L. Warner. İstanbul: 2001.

Kernberg, Otto F. *Aşk İlişkileri*. Çev: Abdullah Yılmaz. 2. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.

Kılıç, Filiz. "Meşâ'irü'ş-Şu'arâ". Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfî ve Şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.

Kızıltan, Mübeccel. "Divân Edebiyatı Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler". *Sombahar* (Ocak-Nisan 1994), sayı 21-22.

Kim S. J. "The Representations of Korean Phonological Expressions and Their Consequences." Yayınlanmamış doktora tezi. School of Oriental and African Studies. University of London, 1996.

Klein, Melanie. *Haset ve Şükran*. İstanbul: Metis Ötekini Dinlemek, 1999.

Koçak, Orhan. “Melih Cevdet: İkinci Yeni’den Sonra”. *Defter*. Temmuz-Kasım 1990. s 14.

Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Kuşeyrî. *Kuşeyrî Risalesi*. Haz. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1981.

Kut, Günay. *Heşt Bihişt: The Tezkire by Sehî Beg*. Cambridge: Harvard University Printing Office, 1978.

Kutlu, Mustafa. “Sırrî Râhile Hanım”. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 8. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988.

Kutluk, İbrahim.*Tezkiretü’ş-Şu‘arâ/Kınalızâde Hasan Çelebi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Poetry as Experience*. Çev. Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University Press. 1999.

Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Levinas, Emmanuel. “Varolansız Varoluş”. Çev. Erdem Gökyaran. *Sonsuza Tanıklık*. Haz. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran. İstanbul: Metis Yayınları. 2003.

Leylâ Hanım. *Leylâ Hanım Divanı*. Haz. Mehmet Arslan. İstanbul: Kitabevi, 2003.

Mahmud Nedim Paşa. *Mahmud Nedim Paşa Divanı*. Millet Kütüphanesi. Ali Emirî Manzum No: 439.

Malinowski, Bronislav. *Magic, Science and Religion, and Other Essays*. New York: 1954.

Mehmet Zihnî, *Meşâhîrü’n-Nisâ*. İstanbul: Dârü’t-Tıbâati’l-Âmire, 1877.

Mengi, Mine. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi: Edebiyat Tarihi-Metinler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1994.

Moran, Berna. “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

__________. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Morin, Edgar. *Aşk, Şiir, Bilgelik*. Çev: Haldun Bayrı. İstanbul: Om Yayınları, 1999.

Nâbî. *Nâbî Divanı*. Haz. Ali Fuat Bilkan. Ankara: MEB Yayınları, 1997.

Necatigil, Behçet. *Bile/Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

__________. *Düzyazılar I.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
__________. *Düzyazılar II.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
__________. *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
__________. *Yüz Soruda Mitologya.* İstanbul: K Kitaplığı, 2002.

Nişanyan, Sevan. “acemi” *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimoloji Sözlüğü http://www.nisanyan.com/sozluk/search.asp?w=acemi*

Oğuzertem, Süha. (Ed.). *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*. İstanbul: Adam Yayınları, 2003. (Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu Bildirileri)

Öner Y. "Harheş Dialect: A Phonological and Morphological Analysis". Yayınlanmamış lüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 1978.

Özgüven, Fatih. “Turgut Uyar Hangi Soruyu Niye”. *Sonsuz ve Öbürü*. Der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir. İstanbul: Broy Yayınları, 1985.

Özkırımlı, Atilla. “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”. *Sonsuz ve Öbürü*. Der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir. İstanbul: Broy Yayınları, 1985.

Pakalın, Mehmet Zeki. *Mahmud Nedim Paşa*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1940.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. 5. baskı. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1999.

Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Pehlivan S. “Rize İli Hemşin Ağzı”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi, 2002.

Rank, Otto. *Doğum Travması.* Çev. Sabir Yücesoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

__________. *The Incest Theme in Literature and Legend*. İngilizceye çeviren: Gregory C. Richter. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992.

Rapport, Nigel. “Migrant Selves and Stereotypes: Personal Context in a Postmodern World”. *Mapping The Subject*. Haz. Nigel Thrift ve Steve Pile. Londra: Routledge, 1996.

Rifat, Mehmet. *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Tavanarası Yayınları, 2002.

__________. *Homo Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Safa, Peyami. *Doğu Batı Sentezi*. İstanbul: Yağmur Yayınları, 1976.

__________. *Türk İnkılabına Bakışlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.

__________. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000.

__________. *Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003.

Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir?*. Çev. Berta Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1982.

Schimmel, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2001.

Sennett, Richard & Jonathan Cobb. *The Hidden Injuries of Class*. New York: Knopf, 1972.

Sırrî. *Sırrî Râhile Hanım Divanı*. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Manzum No: 202.

Süreyya, Mehmed. *Sicill-i Osmanî*. Haz. Nuri Akbayar. 5.c. İsanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.

Şafak, Elif. *Araf*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Şemsettin Sami. *Kâmûsü'l-A'lâm*, 4.c. Ankara: Kaşgar Yayınları, 1996.

Şeref Hanım. *Şeref Hanım Divanı*. Haz. Mehmet Arslan. İstanbul: Kitabevi, 2002.

Tamsöz, Bedihan. *Osmanlıdan Günümüze Kadın Şairler Antolojisi*. Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994.

Taner, Haldun. *...Ve Değirmen Dönerdi/Lütfen Dokunmayın*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1991.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. baskı. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

Tarım, Rahim. *Kültür, Dil, Kimlik: Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası*. Ankara: Özgür Yayınları, 2002.

Taşkın, Gülşah. "İzmirli Rumî Efendi Divanı: İnceleme-Metin". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2003.

The Encyclopaedia of Islam. [Sehī, Latīfī, 'Āshik Çelebi ve Kinalizāde Hasan Çelebi maddeleri]

Todorov, Tzveton. *The Fantastic*. Çev. Richard Howard. New York: Cornell UP, 1990.

Tolasa, Harun. *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. y.y.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Bornova: Ege Üniversitesi Matbaası, 1983.

Toptaş, Hasan Ali. *Bin Hüzünlü Haz.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Tökel, Dursun Ali. *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıslar Mitolojisi.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.

Tuman, Mehmet Nail. *Tuhfe-i Naili*. Haz. Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatçı. 2.c. Ankara: Bizim Büro Basımevi, 1995.

Türinay, Necmettin. 'Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk'. *Şeyh Gâlib Kitabı*. Der. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: İBB Kültür İşleri Yayınları, 1995.

Uraz, Murat. *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, t.y.

Uyar, Turgut. "Efendimiz Acemilik" *Sonsuz ve Öbür.* Der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir. İstanbul: Broy Yayınları. 1985.

__________. *Büyük Saat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2002.

Ünver, İsmail. "19. Yüzyıl Divan Edebiyatı". *Büyük Türk Klasikleri*. 8.c. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1988.

Vaux Bert. "Hemshinli: The Forgotten Black Sea Armenians". *Journal of Armenian Studies.* S.6.2, 2001. s. 47-71.

Winnicott, D. W. *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark.* İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Yunus Emre Divanı: Tenkidli Metin. Haz. Mehmet Tatcı. 2.c. İstanbul: MEB Yayınları, 1997.

Yüksel, Ayşegül. *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: M. Cevdet Anday Tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.

__________. *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1986.

Zilfi, Madeline C. *Woman İn The Ottoman Empire*. Leiden: 1997.

Ziya Paşa. *Harâbât*. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1291.

[1]Bilgi Üniversitesi, Türk Dili Okutmanı ve Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Doktora Öğrencisi.

[2]Bu kavramı Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, (Chicago: University of Chicago Press, 1970) adlı kitaptan alıyorum.

[3]Mehmet Zihnî, *Meşâhîrü'n-Nisâ*, (İstanbul: Dârü't-Tıbâati'l-Âmire, 1877), s. 303; Mustafa Kutlu, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 8, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988), s. 10; İbnül Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, c. 3, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988), s. 1732; Ahmet Muhtar Hacı Begzâde, *Şair Hanımlarımız*, (İstanbul: Matbaa-i Safâ ve Enver, 1311), s. 18; Murat Uraz, *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*, (İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, t.y), s. 55; Bedihan Tamsöz, *Osmanlıdan Günümüze Kadın Şairler Antolojisi*, (Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994), s. 47.

[4] Mehmet Zihnî, *a.g.e.*, s. 303.

[5] Kutlu, a.g.m., s. 10.

[6]*Sırrî Divanı* 8a nolu varakta yer alan dipnot şöyledir: “1260 târihinde nevrûz-ı sultânîden birķaç gün evvel Rif‘at Beg nâmında bir oğlu henüz sekiz yaşında iken vefât eylediğinden deryâ-yı ye’s ve mâteme mustağraķ olduġu bir zamânda ve vâlihâne ve mütehayyirâne bir sûrette yazdığı terci‘-i bend-i dilsûzdur. Şâ‘ire-i müşârün ileyhâ bu terci‘-i bendi yazdığı vakit otuz yaşında idi. Her tarafda meşhûr ve ekser mecmû‘alarda muharrerdir.”

[7] Mehmet Zihnî, *a.g.e.*, s. 306.

[8]Sırrî, *Sırrî Râhile Hanım Divanı*, Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Manzum no: 202, varak no: 6b.

[9]İbnül Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, c. 3, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1988), s. 1732.

[10]Ahmet Muhtar Hacı Begzâde, *Şair Hanımlarımız*, (İstanbul: Matbaa-i Safâ ve Enver, 1311), s. 18.

[11]Murat Uraz, *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz,* (İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, t.y), s. 55.

[12]Son dönem müelliflerinden Bedihan Tamsöz de bu kanaati taşımaktadır. Tahminimizce Tamsöz, bu görüşünü Murat Uraz'dan almaktadır. Bkz. Bedihan Tamsöz, *Osmanlıdan Günümüze Kadın Şairler Antolojisi*, (Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994), s. 47.

[13]Halil İnalcık, *Şair ve Patron*, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003).

[14]Sırrî, *a.g.e.*, varak no: 8a.

[15] *A.g.e.*, varak no: 24b.

[16]*A.g.e.*, varak no: 25b.

[17]Mehmet Zihnî, *a.g.e.*, s. 306.

[18]Nâbî, *Nâbî Divanı*, c. 1, haz. Ali Fuat Bilkan, (Ankara: MEB Yayınları, 1997), s. 507.

[19] Şeref Hanım ve Leylâ Hanım için bkz. Leylâ Hanım. *Leylâ Hanım Divanı*, haz. Mehmet Arslan, (İstanbul: Kitabevi, 2003), Şeref Hanım. *Şeref Hanım Divanı*, haz. Mehmet Arslan, (İstanbul: Kitabevi, 2002).

[20] Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi ve Marmara Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı Doktora Öğrencisi.

[21] Dönemin toplumsal ve siyasal şartları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 2, (İstanbul: MEB, 1971), Hıfzı Tevfik Gönensay, *Tanzimat'dan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944), Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*, 8. bs., (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997).

[22]Rumî’nin Ziya Paşa ile tanıştığı ve müşterek şiirler yazdığı bilinmektedir. Bu sebepten Ziya Paşa ile yakınlığı bilinen Namık Kemal’le de tanışmış olması mümkündür.

[23]Beyitler için bkz. Gülşah Taşkın, “İzmirli Rumî Efendi Divanı: İnceleme-Metin”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, (Boğaziçi Üniversitesi, 2003).

[24]İsmail Ünver, “19. Yüzyıl Divan Edebiyatı”, *Büyük Türk Klasikleri*, c. 8, (İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1988), s. 100. Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi: Edebiyat Tarihi-Metinler*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1994), s. 229.

[25]Senih Efendi’yle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, c. 3. (İstanbul: MEB Basımevi, 1969), s. 1658-1661.

[26]İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 5. bs., (İstanbul: Ötüken, 1999), s. 275.

[27]Mengi, *a.g.e.*, s. 228.

[28]Fatin Davud, *Fatin Tezkiresi*, *S*üleymaniye Kütüphanesi, Rauf Yekta No: 310, y. 165-166. (Fotokopi nüshadır.)

[29]İnal, *a.g.e.*, c. 2, s. 1511.

[30]Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, çev. Seyit Ali Kahraman, c. 5 (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), s. 1400.

[31]Bu soruları cevaplandırmak amacıyla, müşterek şiirlere ve tarih düşürme kıtalarına yönelmeden önce daha ayrıntılı bir araştırma yapılmıştır. Şinasi'nin Fatin Davud ile ortaklaşa çalışarak *Fatin Tezkiresi*'ni ilki h. 1271 ve ikincisi h. 1280 tarihinde olmak üzere iki defa yayınladığı bilinmektedir. Özellikle 1280 tarihli basımda, gazete ilanları verilerek *Fatin Tezkiresi*'nde ve 1271 tarihli ilk basımda yer almayan veya haklarındaki bilgileri ve örnek şiirleri değiştirmek isteyen şairlere çağrıda bulunulmuştur. Elimdeki verilere göre hem İzmirli Rumî Efendi hem de Rumî Paşa bu tarihlerde hayatta idiler. Haklarındaki yanlış veya eksik bilgileri değiştirmek için bu çağrıya cevap vermiş olabilirlerdi. Başvurduğum makalede çağrıya cevap verdiği için baskıya eklenen veya bilgi değişikliği yapılan şairlere yer verilmiştir. Fakat tezkire nüshasının tamamı elime geçmediği için sadece var olan parçalar değerlendirilebilmiştir. Eklenen bu şairler arasında Rumî mahlaslı bir şaire rastlayamadım. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Akün, "Şinasî'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 11 (1961) ve Ömer Faruk Akün, "Şinasî'nin Fatin Tezkiresi Baskısındaki Yeni Biyografik Bilgiler", *Türkiyat Mecmuası* 14 (1964).

[32]Mehmet Zeki Pakalın, *Mahmud Nedim Paşa*, (İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1940) ve İnal, *a.g.e.*, c. 2, s. 1165-1177.

[33]Ziya Paşa'la ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri ve Edebî Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987).

[34] *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu*, c. 4, (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969), s. 1027.

[35]İnal, *a.g.e* , c. 3, s. 1981-1982.

[36]Hakan T. Karateke (haz.), *İşkodra Şairleri ve Ali Emirî'nin Diğer Eserleri*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995), s. 162.

[37]Ali Emirî, *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, yıl: 1335, sayı: 14, s. 260-261.

[38]İnal, Rumî'nin şiirleri için "manzumeleri pek kıymetli şeyler değildir" demektedir. Bkz. İnal, *a.g.e.*, c. 2, s. 1511.

[39]University of Washington Seattle, Near and Middle Eastern Studies, doktora öğrencisi ve araştırma görevlisi.

[40]Günay Kut, *Heşt Bihişt: The Tezkire by Sehî Beg*, (Cambridge: Harvard University Printing Office, 1978), s. 111-115, Rıdvan Canım, *Latîfî: Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000), s. 155-159, Filiz Kılıç, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ* [bas. Doktora tezi] (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994), s. 108-112, İbrahim Kutluk, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ/Kınalı-zâde Hasan Çelebi*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989), s. 134-139.

[41]Kut, *a.g.e.*, s. 78-79.

[42] *A.g.e.*, s. 111-115.

[43] *A.g.e.*, s. 114-115.

[44]Canım, *a.g.e.*, s. 94.

[45]*A.g.e.*, s. 88.

[46] *A.g.e.*, s. 100.

[47]“*Latîfî was a very good critic who had the power of discernment, wide knowledge in his field and, above all, a fine literary taste.*” [Nihad M. Çetin, “Latîfî,” *The Encyclopaedia of Islam* vol. 5, (Leiden: E. J. Brill, 1986), s. 694.]

[48]Canım, *a.g.e.*, s. 155.

[49]*A.g.e.*, s. 155.

[50]*A.g.e.*, s. 155.

[51]Latîfî, Ahmet Paşa'nın şiirlerini beğendiğini söylemekle kalmaz; onu Rum'un önde gelen şairlerinden biri olarak görür ve kendisiyle aynı görüşte olan Rum'un söz erbabının ne düşündüğünü okurlarına şu sözlerle iletir: "Hattâ Rûmun sühan-dânları bu beyt-i Fârisîyi [14. dipnota ait olan beyit] 'Acem mümtâzlarından döndürüp şu'arâ-yı Rûmun ser-âmedleri hakkında bu vechle tahrîf idüp okurlar." [*a.g.e.*, s. 155.]

[52] *A.g.e.*, s. 155.

[53] Kılıç, *a.g.t.*, s. 105.

[54] *A.g.t.*, s. 108-109.

[55]*A.g.t.*, s. 109.

[56] *A.g.t.*, s. 109-110.

[57]Kutluk, *a.g.e.*, s. 134-139.

[58]Canım, *a.g.e.*, s. 155.

[59]Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[60]Bu ifadeyi Necmettin Türinay kullanmıştır. Bkz. Necmettin Türinay, “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, der. Beşir Ayvazoğlu, (İstanbul: İBB Kültür İşleri Yayınları, 1995), s. 89.

[61]Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlana Celaleddin*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985), s. 88.

[62]Türinay, *a.g.m.*, s. 117.

[63]Muhammet Nur Doğan, *Hüsn ü Aşk*, (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), s. 149. bkz. 178. dipnot.

[64]Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), s. 237.

[65]Arif Etik, *Şems ve Mevlana*, (Konya: Sebat Matbaası, t.y.), s. 33.

[66]Gölpınarlı, *a.g.e.*, s. 88.

[67]Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, (İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2001), s. 307.

[68]Ali Alparslan, *Şeyh Gâlib*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), s. 14.

[69]Sabancı Üniversitesi, *Diller Okulu*, öğretim görevlisi.

[70]Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992), s. 6.

[71]Arap edebiyatında, ilk yazılı *Leylâ ile Mecnûn*, Hâlid bin Cemil ile Hâlid bin Kulsum'a aittir. Bunu Ebubekir el-Vâlibî'nin *Dâstân Mecnûn Leylâ*'sı, İbn el-Mubarrâd'ın *Nüzhet el-Müsâmir fi Ahbâr Mecnûn Banî Âmir*'i izler. Ayrıca müellifi belli olmayan *Kıssa-i Mecnûn u Leylâ* ile *Kıssa-i Kays bin el-Muvallah el-Ma'ruf bi-Mecnûn Leylâ* adlı eserleri de bu bağlamda anmak gerekir. İran edebiyatında ise bilinen ilk eser, Genceli Nizâmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'udur. Yine bu meyanda, Emir Hüsrev'in *Mecnûn u Leylî*'sinden ve Ahd er-Rahman Camii'nin *Heft Avrang* adlı eserinde Leylâ ve Mecnûn hikâyesine değinisinden söz edilebilir. Bundan başka, Muhammed bin Abdullah Kâtibî'nin, Mekteb-i Şirâzi'nin, Nizâm ed-Dîn Şeyh Ahmed Şeheylî'nin, Misâlî-i Kâşânî'nin, Sevdâî'nin, Derviş Ali Gîlânî'nin, Miraz Kâsım Gûnâbâdî'nin, Şeyh Sa'd ed-Dîn Râhâyî-i Hâfî'nin, Şeyh Yakûp Sarfî Kışmîrî'nin, Rûh el-Âmin Mîr Cümle Isfâhânî'nin, Hindû'nun, Mulham'ın, Muhammed Sâdık Mûavî Nâmî'nin eserleri zikredilebilir. Türk edebiyatına gelince, bilinen ilk örneği Ali Şîr Nevaî'nin eserdir. Bu eserle hemen hemen aynı zamanda kaleme alınan Şâhidî ile kısa bir zaman sonra yazılan Hakîrî'nin eserlerinden başka, Hamdullah Hamdi'nin, Ahmed Rıdvan'ın, Behiştî'nin, Kadîmî'nin, Celîlî'nin, Sevdâî'nin, Larendeli Hamdî'nin, Hâlîfe'nin, Kul Atâ Azerî'nin, Kafzâde Faizî'nin ve Örfî'nin eserlerinden söz edilebilir. Nüshalarına ulaşılamamış eserler ise, Ahmed Paşa'nın, Hayâtî'nin, Turâbî'nin, Mahvî'nin, Necâtî'nin, Çâkerî Sinan'ın, Nâkâm'ın, Hayâlî'nin, Hâlîlî'nin, Arif Fethullah'ın, Fazlî'nin, Sâlih Celalzâde'nin, Sinan Çelebî'nin, Zamârî'nin, Muhyî'nin, Fikrî'nin, Muhibbî Çelebî'nin, Muîdî'nin, Rif'âtî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevileridir.

[72]Lutf ile şeb-i ümîdimi rûz eyle/İkbâlimi tevfîk ile fîrûz eyle

Leylî kimi lafzumı dil-efrûz eyle/Mecnûn kimi nazmumı ciğer-sûz eyle

Lutf ile ümidimin gecesini gündüze çevir; taliimi yardımın ile kutlu eyle! Sözümü Leylâ'nınki gibi gönül aydınlatıcı, nazmımı da Mecnûn'unki gibi yürek yakıcı kıl! Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*, haz. Muhammet Nur Doğan, (İstanbul: Çantay Kitabevi, 1996), s. 3-4.

[73]Meşşâta-i nev-arûs-i âlem/Gevher-keş-i silk-i nesl-i Âdem
Sarrâf-ı cevâhir-i hakâyık/Keşşâf-ı gavâmız-ı dekâyık
Peydâ kun-i her nihân ki bâşed/Pinhân kun-i her iyân ki bâşed

(O), âlemin taze gelininin yüzünü süsleyen, Âdem nesli ipliğini incilerle donatan(dır); hakikatler cevahirinin sarayı; ince nükte sırlarının aralayıcısı(dır); gizli olan her şeyi açığa çıkaran, her açık olan şeyi de gizleyen(dir). *A.g.e.*, s. 6-7.

[74]Ey bâr-ı Hudâ-yı âlem-ârây/Tahsîn işine hemin ola rây
Ahsent zehî hakîm-i kâmil/Ne şükr ola sun'una mukâbil

Ey âlemi süsleyen Tanrı! İşlerine hayran olmaktan başka ne düşüncem olabilir! Övgüler sana (ey) en güzel ve yüce hakîm! Senin yaptığına karşılık sana nasıl şükredilsin. *A.g.e.*, s. 12-13.

[75]Ey baht vefâsuz olma sen hem/Hemrâhlığ et bizümle bir dem
Ey hâme-i ser-keş ü sebük-hîz/Vakt oldı ki olasen güher-rîz
Men acîzem ü bu emr müşkil/İmdâd demidir olma gâfil”

Ey tâli’, sen de vefâsız olma; bir kerecik olsun bizimle yoldaşlık yap! Ey dik başlı ve tez ayaklı kalem! Mücevher saçma vaktidir... Ben âcizim ve bu iş çok çetin... İmdat zamanıdır, anlamazlık etme! *A.g.e.*, s. 78-79.

[76]Kim hayl-i Arabda bir cevân-merd/Cem'iyyet-i izz ü cân ile ferd/Müstecmi-i cümle-i fezâil/Bulmışdı riyâset-i kabâil/Emrine Arab mutî' ü münkâd/Geh Basra makâmı gâh Bağdâd/Bir buk'ada olmayup karârı/Gezmekle geçerdi rüzgârı.

Vaktiyle, Arap kavminden şeref ve itibar sahibi olmak hususunda eşsiz, bütün faziletleri şahsında toplamış asil bir insan, kabilelere başkan olmuştu. Bütün Araplar onun emrine itaatle baş eğmişlerdi. Bazen Basra'yı, bazen Bağdat'ı karargâh tutardı. Bir yerde karar kılmaz, zamanı gezmekle geçerdi. *A.g.e.*, s. 84-85.

[77] Ya’ni ki vücûd dâm-ı gamdur/Azâdelerün yeri ademdir
Her kim ki esîr olur bu dâma/Sabr etse gerek gam-ı müdâma
Olmışdı zebân-ı hâli gûyâ/Söylerdi ki ey cefâcı dünyâ
Bildüm gamunı senün ki çoktur/Gam çekmeğe bir harîf yoktur

Sanki şöyle diyordu: “Varlık gam tuzağıdır; hürlerin yeri ise yokluktur. Kim bu tuzağa düşerse, artık ebedi sıkıntılara katlansa gerektir.” Hâl dili konuşur olmuştu... Diyordu ki: “Ey cefacı dünya! Anladım ki senin gamın çoktur ve bu gamları çekmeğe bir usta yoktur.” *A.g.e.*, s. 89.

[78]K’ey şûh nedür bu güft u gûlar/Kılmak sana ta’ne ayb-cûlar
Niçün özüne ziyân edersen/Yahşi adunı yamân edersen
Niçün sana ta’ne ede bed-gû/Nâmusa taalluk iş midür bu
Nâzük beden ile berg-i gülsen/Ammâ ne deyem iğen yöğülsen”

Ey hoppa! -dedi- nedir bu dedikodular? Bu ayıp arayanların seni ayıplamaları ne demek oluyor? Niçin kendine yazık ediyorsun da iyi adını kötüye çıkarıyorsun? Niçin kötü dilliler seni kınasın! Namusa uygun bir iş midir bu? Nazik bedeninle bir gül yaprağısın ama, ne diyeyim, çok hafiflik yapıyorsun!” *A.g.e.*, s. 110-111.

[79]Oğlan aceb olmaz olsa âşık/Âşıklık işi kıza ne lâyık

Oğlan âşık olsa, şaşılmaz; ama, âşık olmak işi kıza layık mıdır? *A.g.e.*, s. 114-115.

[80]Gülzâr-i itâba âb verdi/Giryân giryân cevâb verdi
K’ey mûnis-i rûzgârım anne/Dürc-i dürr-i şahvârım anne
Sözler dersen ki bilmezem men/Mazmûnını fehm kılmazam men
Dersen ma’şûk u aşk u âşık/Men sâde-zamîr tıfl-ı sâdık
Bilmem nedür ol hadîse mazmûn/Söyle nişe olmayam diğer-gûn

Azarlama bahçesini sular gibi, ağlaya ağlaya şöyle cevap verdi: “Ey hayat yoldaşım anne, ey varlık incimin hokkası! Bilmediğim ve manasını anlamadığım sözler söylüyorsun! Mâşuk, aşk ve âşıktan söz ediyorsun. Saf kalpli temiz bir çocuk olan ben bu sözün söylenilmesine neyin sebep olduğunu bilmiyorum. Söyle nasıl karmakarışık olmayayım!” *A.g.e.*, s. 116-117.

[81]Ol pîr çü gördi sûret'i hâl/Sûret kimi kaldı bir zaman lâl
Sonra yaha yırtup etdi feryâd/K'ey bülbül-i bûtsân-ı bîdâd
Hâl-i dilini bana beyân et/Esrâr-ı nihânını ıyân et
Kim aldı elünden ihtiyârın/Kim eyledi tîre rûzgârın

O ihtiyar baba durumu görünce, resim gibi bir zaman dondu kaldı... Sonra yakasını yırtıp şöyle feryat etti: "Ey eziyet bahçesinin bülbülü! Gönlünün hâlini bana anlat, gizli sırlarını bana aç!. Kim aldı elinden iradeni? Kim zindan eyledi böyle günlerini?" *A.g.e.*, s. 156-157.

[82]K’ey râhat-ı cân ü nûr-ı dîde/Ferzend-i yegâne-i güzîde
Şânunda riyâset-i Arap var/Mirâs-ı şecâat ü edep var
Etvâr-ı mülûk dut hemîşe/Ayîn-i şecâat eyle pîşe
Ebrû-yı ham ise ger murâdun/Süst etme kemân-ı i’tikâdın

Anası şöyle dedi: “Ey canımın dinlencesi ve gözümün nuru; biricik ve sevgili oğlum! Senin şanında Araplara reislik etmek, kahramanlık ve edep mirasının sahibi olmak var. Daima hükümdarların yolunu tut ve kahramanlığı âdet eyle! (Hilal gibi) Eğri bir kaşı arzulasan bile, itikadının kemanını gevşetme.” *A.g.e.*, s. 160-161.

[83]Mecnûn dedi ey mana veren pend/Dânâ-yı sühânver ü hiredmend
Kimsen ne dürür bu güft u gûlar/Bîfâide bâtıl arzûlar
Get derdüme sen devâ değülsen/Bîgânesen âşinâ değülsen
Men beyle kelâma dutmazem gûş/Leylî sözi söyle yoksa hâmûş

Mecnûn dedi ki: “Ey bana öğüt veren güzel sözlü, akıllı ve bilgin kişi! Kimsin? Nedir bu güzel sohbetler? Nedir bu faydasız ve batıl arzular? Git; sen derdime deva değilsen; yabancısın, âşina değilsin! Ben böyle sözleri dinlemem! Ya Leylâ’dan bahset, ya da sus!” *A.g.e.*, s. 156-159.

[84]Sayyâd dedi budur maâşum /Açman ayağın gederse başum
Katlinde bu saydun etsem ihmâl/Etfâl u iyâlime n'olur hâl

Avcı dedi ki: "Benim geçmişim bundandır. Başım bile gitse, ayağını açmam! Eğer bu avı öldürmekten vazgeçersem çocuklarımın ve ailemin hâli nice olur?" *A.g.e.*, s. 196-199.

[85]K’ey haste nedür bu çekdüğün renc/Vîrânede zâyi etdüğün genc
Vahşî ne bilür senin makâmun/Hemcinslerinden iste kâmun
Hâl ehlisen işte ehl-i hâli/Sahrâlara düşme lâübâli”

(Dedi ki): “Ey hasta! Nedir bu çektiğin eziyet? Niçin hazineyi viranede ziyan ediyorsun? Vahşi hayvanlar senin değerini ne bilsin? Meramını hemcinslerinden istesene! Sen dert ehlisin, hâlden anlayanları ara; böyle başıboş ve perişan, çöllerde dolaşıp durma!” *A.g.e.*, s. 248-249.

[86]Sırr-ı dilin etdi pîr rûşen/Kim dûstdürür değül bu düşmen
Men haste-i beste-i ıyâlem/Fark ile iğen şikeste-hâlem
Bu hem men-i zârdan beterdür/Âvâre vü hâr ü derbederdür
Bir rûzi içün olup füsûn-sâz/Her dem kılaruz füsûnlar âğâz

İhtiyar, içindeki sırrı ortaya döktü; (dedi ki): “Bu düşman değil, dosttur. Ben çoluk çocuğu geçindirmeye mecbur, hasta bir insanım, yoksullukla perişan bir hâldeyim. Bu da ben zavallıdan daha beterdir; başıboş, hor, hakir ve derbeder birisidir. Bir parça rızık için insanları aldatarak her an yeni bir hileye başvuruyoruz.” *A.g.e.*, s. 270-271.

[87]Derlerdi hakundur ey semen-bûy/Dutmışdun atan anan ile hûy
Hâlâ ki bulardan ayrılursen/Gurbet sitem olduğın bilürsen
Efgânına hiç men’ yohdur/Sen kimi yanan firâka çohdur
Ammâ bu imiş çü halka âdet/Sen hem cezâ’ eyleme ziyâdet

Diyorlardı ki: “Ey yasemin kokulu! Hakkın var, annen ve babana alışmıştın. Şimdi onlardan ayrılıyor ve gurbetin bir sıkıntı olduğunu anlıyorsun (...) Tabii, ağlamana bir şey denemez; ayrılık yüzünden senin gibi yanan, yakılan çoktur; fakat madem ki âdet buymuş, o hâlde, sen de artık üzülme!” *A.g.e.*, s. 296-297.

[88]*A.g.e.*, s. 210-211.

[89] *A.g.e.*, s. 214-215.

[90]*A.g.e.*, s. 218-219.

[91] *A.g.e.*, s. 230-231.

[92] *A.g.e.*, s. 422-425.

[93]*A.g.e.*, s. 198-199.

[94]*A.g.e.*, s. 202-203.

[95] *A.g.e.*, s. 274-275.

[96]Ben aşk belasını ve dost derdini terk etmem ey zahit; ne hurilere talibim sen gibi, ne de cennete can atıyorum. *A.g.e.*, s. 150-151.

[97]Bülbülün gayreti gül arzusu yolundadır derler; ama gülü gördüğünde de meyletmez, peki bu kavga nedir? *A.g.e.*, s. 446-447.

[98]Dostlarım! Devran beni ay yüzlümden ayırmak istiyor. Düşmanım mıdır ki, bilmem, n’etmişem devran ile? *A.g.e.*, s. 134-135.

[99]Gittikçe sevgilimin artır güzelliğini; geldikçe, derdine daha çok eyle mübtela beni. *A.g.e.*, s. 190-191.

[100]Zülfünün kafirliği gedikler açalı imanımıza, kafir bile ağlar bizim perişan hâlimize. *A.g.e.*, s. 282-283.

[101]Gönlümüz bundan böyle zülfün için perişan olmasın; bağrımız la’l renkli dudağının hevesiyle artık kan olmasın. *A.g.e.*, s. 234-325.

[102]Gel ey göz, yarin yazısını mektupta görmeye heveslenme! Mektubun yazısı, yarin yüzünden ayrı kalış derdini hafifletmez. *A.g.e.*, s. 396-397.

[103]Dünyanın eziyet ve meşakkatinden şikâyet edene sakın âşık demeyin! Çünkü aşk sarhoşu, aslında devranın keyfiyetinden haberdar değildir. Şehirle çöl arasında bir fark olduğunu bilen kişi, bilmiş ol ki, aşk çölünde kendinden geçmiş değildir. *A.g.e.*, s. 172-173.

[104]Âşık oldur ki canını feda eyler cananına; canana hiç meyletmesin, kim ki kıymaz canına! Âşıkın kemali canını canana vermektir; vermiyorsa canını, inansın noksan olduğuna! *A.g.e.*, s. 410-411.

[105]Gönül hayalle avunup, vuslata meyl etmez; gönlün dışında bir yar olduğunu âşık hayal etmez. Hakikat ehli, kendini güzellik ve cemale kaptırmamalı; hakiki aşk asla bir kusur kabul etmez. *A.g.e.*, s. 452-453.

[106]Aşk tuzağına düşeli ağlar, inler olmuşum... Bu ne beladır ki, ona böyle tutulmuşum. Dilim konuşmaktan, tenim hareketten kesildi; eyvah ki, bir gamhane köşesinde duvar resmi olmuşum. Gönlümün derdini kimseye açmaya kudretim yok (...) Ayrılık derdi ile öyle hasta olmuşum. *A.g.e.*, s. 236-237.

[107]Bir hayal olmalı bu gördüğümüz (...) Yoksa, sevgili, hiç hatıra gelir miydi ki geliversin yanımıza? Sevgili, konuğumuz oldu; gelin ey can ve gönül; harcayalım neyimiz var ise bugün misafirimize! *A.g.e.*, s. 276-277.

[108]Niçin o sevgili beyaz bir sayfaya kalemiyle miskler döküvermez? Yazıp da bir küçük mektup, lutf ile bizi ümitvar etmez? Düşman bana dostun lutfunu az görüp çok ta’n etti; niçin o yar lütfedip de düşmaları bir kez olup mahcup etmez. *A.g.e.*, s. 394-395.

[109]Leylâ dilince söylenmiş gazellerin sadece birinde otoritenin Mecnûn dilince söylenmiş gazellerde olduğu gibi, genişlediği ve söylemin bilgece bir eda aldığı gözlenir. Ne var ki, bu gazeldeki ses, yine de bir yönüyle Mecnûn dilince söylenmiş gazellerdeki sesten ayrılır. Çünkü Leylâ, gazelde bir âşıklık hâlinin değil –o güne değin pek de üzerinde durulmaya değer bulunmamış– bir maşukluk hâlinin felsefesini yapmakta, âdeta aşkta “karşı tarafın” sesini duyurmak suretiyle yine ayrı bir tınının oluşmasını sağlamaktadır:

Ne dilber kim demâdem âşıka arz-ı cemâl etmez/Kalır nâkıs bulup feyz-i nazar kesb-i kemâl etmez

Değül cezb etmeyen uşşâkı ma’şûk olmaya kâbil/Ne hâsıl hüsn-i sûretden ki cezb-i ehl-i hâl etmez

Gerek ruhsâre-i ma’şûk mahfi gayr-ı âriften/Ki ârif olmayan idrâk-i sun’i Zülcelâl etmez

O dilber ki devamlı âşıka cemal göstermez; noksan kalır; nazar feyzi bulup, olgunluk kesbetmez... Âşıkları cezbetmeyen, gerçek maşuk sayılmaz; ne çıkar o suret güzelliğinden ki, hâl ehlini cezbetmez. Maşukun yüzü, arif olmayandan gizli kalmalı; çünkü arif olmayan, Allah’ın sanatını idrak etmez. *A.g.e.*, s. 458-461.

[110]Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü araştırma görevlisi ve Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[111]Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, 9. bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002), s. 182.

[112]Engin Geçtan, “Otto Rank”, *Psikanaliz ve Sonrası*, 9. bs., (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000), s. 219.

[113]Peter Orban, “Doğum Travması”, *Frankfurt am Main*, İlkbahar 1998, (Adı geçen makale, Metis Yayınları “Ötekini Dinlemek” serisinde, Türkçe’ye çevrilerek yayımlanan, Otto Rank’ın *Doğum Travması* kitabının sunuş kısmıdır.)

[114]Aktarım, bir analiz sırasında analiz edilenin, analiz eden karşısında karmaşık bir tutum benimsemesidir. Analiz edilen, edene karşı özellikle sevgi, düşmanlık, daha genel olarak zıt çift yönlü duygu gösterir. (İng: *transferance*, Alm: *Übertragung*, Fr: *transfert*)

[115]Otto Rank, *Doğum Travması*, çev. Sabir Yücesoy, (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 27.

[116] *A.g.e.*, s. 97.

[117]Suyun rüyalarda ve sanat eserlerinde anneyi ikame eden bir sembol olduğu fikrini Sandor Ferenczi, soyoluşsal bir açıdan, yani tüm canlıların sudan geldikleri savından hareketle açıklamaktadır. Bu yorum hakkında ayrıntılı bilgi bir sonraki bölümde verilecektir.

[118]Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, İngilizce'ye çeviren Gregory C. Richter, Baltimore ve Londra: The John Hopkins University Press, 1992, ilk basım 1912.

[119]Dassie Hoffman, “Sandor Ferenczi and the Humanistic Psychologists”, *Saybrook Graduate School*, (New York, 2002), (www.sonoma.edu/psychology/os2db/history2.html).

[120]Ortak bilinçdışı (*collective uncounscious*) Türkçe'ye zaman zaman "kolektif bilinçdışı" olarak da çevrilmektedir.

[121]Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1997), s. 44.

[122]Carl Gustav Jung, *Archetypes of the Collective Unconscious* (1934/1954), Toplu Eserleri, (Princeton: Panteon Press, 1953), cilt 9, Kısım 1, s. 30.

[123]İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), s. 907.

[124] *A.g.e.*, s. 924.

[125]İlhan Berk, *Logos*, 2.bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 13-22.

[126]Berk, *Toplu Şiirler*, s. 921.

[127] *A.g.e.*, s. 941.

[128] *A.g.e.*, s. 926.

[129] *A.g.e.*, s. 303.

[130]İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, 2. bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 19.

[131]Berk, *Toplu Şiirler*, s. 773.

[132]*A.g.e.*, s. 274.

[133]*A.g.e.*, s. 1109.

[134]Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri*, çev. Abdullah Yılmaz, 2. bs., (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), s. 48-49.

[135]Otto F. Kernberg ‘nesne ilişkileri okulunun’ yaşayan psikanalistler içerisinde en önde gelen temsilcisidir. Nesne ilişkileri okulu Melanie Klein tarafından kurulmuştur. Çocuğun ilk ilişkiye girdiği ‘nesne’nin anne değil ‘anne memesi’, bireyin tüm hayatı boyunca kaybettiği bu ilksel memeyi telafi edecek nesnelerin peşinde koştuğu düşüncesinden hareket edilir. (Bkz. Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis, 1999). Ferenczi ve Rank’ın doğum öncesini merkeze koyan anlayışını hesaba kattığımızda Kernberg’in yukarıdaki yorumuna doğum öncesi deneyimin de eklenmesi gerektiğini söylemek yerinde olacaktır.

[136]Körfez' sembolünün genital bölgeleri temsil etmesi "Şiir Uçları"nda çok daha belirgindir: 'Al bir attır her akşam senin körfezin/Senin körfezinden sıkıldım'. ("Şiir Uçları", *Kült Kitap*, 53)

[137]Berk, *Toplu Şiirler*, s. 316.

[138] *A.g.e.*, s. 943.

[139]Bu makalede derinliği ve örgüsü yeniden biçimlenen düşünceler ilk olarak *Yasakmeyve* dergisinin 15. sayısında “Onunla O Eksik Geldi: Turgut Uyar’ın ‘*Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda Üç Mucize” adıyla yayımlanmıştır.

[140]Koç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi okutmanı. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Yeni Türk Edebiyatı doktorasını 2007'de tamamladı.

[141]Kitapların listesini ve “patlama” saptamasını Orhan Koçak, “Melih Cevdet: İkinci Yeni’den Sonra” *Defter*, Temmuz-Kasım 1990, s. 14, s. 34’ten aldım.

[142]*A.g.m.*, s. 27. Aksi belirtilmediği sürece alıntılardaki italikler bana aittir.

[143]Attila Özkırımlı, “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, *Sonsuz ve Öbürü*, der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir, (İstanbul: Broy Yayınları, 1985), s. 93.

[144]Fatih Özgüven, “Turgut Uyar Hangi Soruyu Niye”, *Sonsuz ve Öbürü*, der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir, (İstanbul: Broy Yayınları, 1985), s. 107.

[145]Turgut Uyar, *Büyük Saat*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 113. Bundan sonra şiir alıntılarının sonunda yalnızca sayfa numaraları belirtilecektir, Uyar’dan yaptığım tüm alıntılar bu baskıdandır.

[146]Pey(g)am-ber’in lafzî anlamının “haber getiren” olduğuna dikkat edelim.

[147]Barbara Bolt, “Shedding Light For The Matter”, *Hypatia* (Bahar 2000), C. 15, S. 2, s. 204.

[148]Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 160-161. İtalikler yazara aittir.

[149]Emmanuel Levinas, “Varolansız Varoluş”, çev. Erdem Gökyaran, *Sonsuza Tanıklık*, haz. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 50-51.

[150] *A.g.m.*, s. 53.

[151]Philippe Lacou-Labarthe, *Poetry as Experience*, çev. Andrea Tarnowski, (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 128.

[152]Zeynep Direk, “Sunuş”, *Sonsuza Tanıklık*, haz. Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 23.

[153]Georges Bataille'ın *İç Deney*'inin İngilizce çevirisinden aktaran Koçak, a.g.m., 34. Kitabın Türkçesi: Georges Bataille, *İç Deney*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, 3. bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).

[154]Turgut Uyar, “Efendimiz Acemilik” *Sonsuz ve Öbürü*, der. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir, (İstanbul: Broy Yayınları, 1985), s. 156-157.

[155]Koçak, *a.g.m.*, s. 157.

[156] Sevan Nişanyan, “acemi” *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimoloji Sözlüğü* www.nisanyan.com/sozluk/search.asp?w=acemi

[157]Uyar, *a.g.m.*, s. 157.

[158]Koçak, *a.g.m.*, s. 24.

[159]Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili Dersi öğretim görevlisi ve Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[160]Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 92.

[161]Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, (Bloomington: Indiana University Press, 1978), s. 19.

[162]Edgar Morin, *Aşk, Şiir, Bilgelik*, çev. Haldun Bayrı, (İstanbul: Om Yayınları, 1999), s. 57.

[163]Behçet Necatigil, *Şiirler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 373.

[164]*Yunus Emre Divanı: Tenkidli Metin*, haz. Mustafa Tatcı, (İstanbul: MEB Yayınları, 1997), c. 2, s. 80.

[165]Mehmet Kaplan, “Yunus Emre’ye Göre Zaman, Hayat ve Varoluşun Manası”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995), s. 159.

[166]Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s. 138.

[167]*A.g.e.*, s. 95.

[168]Necatigil, *Şiirler*, s. 17-18.

[169]Behçet Necatigil, *Yüz Soruda Mitologya*, (İstanbul: K Kitaplığı, 2002), s. 91.

[170]Necatigil, *Şiirler*, s. 34.

[171]Necatigil, *Yüz Soruda Mitologya*, s. 64-65.

[172]Necatigil, *Şiirler*, s. 219-220.

[173]*A.g.e.*, s. 264.

[174]*A.g.e.*, s. 224.

[175]Necatigil, *Yüz Soruda Mitologya*, s. 73.

[176]Necatigil, *Şiirler*, s. 160-161.

[177] *A.g.e.*, s. 118-119.

[178]Necatigil, *Yüz Soruda Mitologya*, s. 64.

[179]Nurullah Çetin, Necatigil'e ilişkin bir çalışmasında, şairin bu dizeleri Âşık Paşa'ya atfetmekle büyük bir yanılgı içine düştüğünü söyler. Şiirde, alıntılanan dizeler Yunus Emre'ye aittir. [Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil: Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), s. 231. Ayrıca bkz. *Yunus Emre Divanı: Tenkitli Metin*, haz. Mustafa Tatçı, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), s. 30.]

[180]Necatigil, *Şiirler*, s. 371.

[181] *A.g.e.*, s. 371.

[182]Edith Hamilton, *Mitologya*, çev. Ülkü Tamer, 11.bs., (İstanbul: Varlık Yayınları, 2002), s. 232.

[183]Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü araştırma görevlisi ve Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[184]Peyami Safa, nihilizmi ‘hiçbir şeye inanmamanın rahatlığına inanmak’ olarak tanımlar. Safa’ya göre, gerçek nihilizm, felsefi kavramlarla, bunların tam ölçüde ifadeden âciz oldukları gerçek arasındaki uçurumun verdiği ümitsizliktir ve hiçliği aktif bir hâle ve dile getirerek, anlamsız bulunan dünyada insanları içkiye, kumara, behimi zevklere, maceralara yahut intihara sürükler. [bkz. Peyami Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, (İstanbul: Yağmur Yayınları, 1976), s. 98-102.]

[185]Bu sıfatların Türkçe değil de Fransızca verilmesi, yine Ferid’in bunalımlarını ve ‘inançsız, ölçüsüz, yolunu şaşırmış, köksüz, çığırından çıkmış’ olma durumunu Batıyla ilişkili kılar.

[186]Peyami Safa, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999), s. 59.

[187]Beşir Ayvazoğlu, Yahya Aziz Bey'i sırf akla dayanan bilim ve felsefenin gerçekliğin bütün sırlarına nüfuz edemeyeceğine inanan ve romanda Peyami Safa'nın sözcüsü olarak yer alarak bir bakıma onun 1940'ların ikinci yarısında şekillendirmeye başladığı Doğu-Batı sentezi fikrini temsil eden bir karakter olarak görür. [bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999), s. 442.] Bu anlamda Yahya Aziz, değişmekte olan, 'doğru yolu' bulan Batıyı da simgelemektedir.

[188]Peyami Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, s. 17.

[189]Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988), s. 114.

[190]Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, s. 16-17.

[191]Nazım İrem, “Muhafazakar Modernlik, Diğer Batı ve Türkiye’de Bergsonculuk” adlı makalesinde (*Toplum ve Bilim*, no 82, (Fall 1999), s. 162) bu dönemde Bergson’a yapılan vurguyu, Bergson’un sezgiyi temel alan anlayışının Osmanlı modernizmi içinde ilerleme ve gelişme felsefeleri olarak ortaya çıkan materyalizm ve pozitivizmin birer yenilgi ve yılgınlık felsefeleri hâline dönüşmeleri karşısında Cumhuriyete doğru hamle eden kültürel seçkinlere yeni bir dünyanın yeni bir ruhsal bağ içinde kurulabileceğinin müjdesini vermesine bağlar.

[192]Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, s. 114.

[193]“(...) bizim mübarek devrimimizi ölü bir batı anlayışına göre kalıplandırmamız ve Batının bugünkü dinamizmini yapan fikir hummasını paylaşmaktan kaçınmamız, bizi donmuş bir örnek önünde pasif kalmaya ve onu maymunca taklit etmekten başka hiçbir şey olmayan tehlikeli bir mimetizmin içinde kısırlaşmaya götürür.” (Alıntılayan: Beşir Ayvazoğlu, *Peyami: Hayatı*, *Sanatı*, Felsefesi, Dramı, s. 432).

[194]Peyami Safa, *Nasyonalizm*, *Sosyalizm*, *Mistisizm*, (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003), s. 59.

[195]Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, s. 24.

[196]Safa, *Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm*, s. 169.

[197] Safa, *a.g.e.*, s. 169.

[198]Safa, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, s. 235.

[199] *A.g.e.*, s. 48.

[200]*A.g.e.*, s. 284.

[201] *A.g.e.*, s. 73.

[202]Safa, *Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm*, s. 39.

[203]Safa, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, s. 274.

[204]Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, s. 209.

[205]Yıldız Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Öğretim Görevlisi ve Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Doktora Öğrencisi.

[206]Yaşar Kemal, “Talat Sait Halman’ı Düşünürken” *Cultural Horizons: A Festschrift in Honor of Talat S. Halman*, haz. Joyne L. Warner, (İstanbul: 2001), s. 40.

[207]Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999), s. 116-129.

[208]Süha Oğuzertem, *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu, (İstanbul: 2003).

[209]Yaşar Kemal, *Peri Bacaları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 13.

[210]Yaşar Kemal, *Binboğalar Efsanesi*, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1971), s. 269.

[211] *A.g.e.*, s. 257.

[212]Sabancı Üniversitesi Diller Okulu öğretim görevlisi ve Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[213]Sevim Burak, *Mach 1’dan Mektuplar*, (İstanbul: Om Yayınevi, 2004). Metin içinde parantezle gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

[214]Sevim Burak, “Hikâye ya da Tansık”, *Kitap-lık*, (Nisan 2004), No: 74, s. 103.

[215]Bu yazının oluşmasında her türlü desteği ve katkısıyla yanımda olan Tansel Demirel’e teşekkürü bir borç bilirim.

[216]Bilgi ve Kadir Has Üniversiteleri Türk Dili dersi öğretim görevlisi ve Boğaziçi Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı yüksek lisans mezunu.

[217]Bu alıntı, romanının başında epigraf olarak yer alır.

[218]Elif Şafak, *Araf*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004). [Bundan sonra bu kitaptan yapılan alıntıların sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.]

[219]Stuart Hall, “Who Needs ‘Identity’?”, *Identity: A Reader*, haz. Paul du Gay, Jessica Evans ve Peter Redman (Londra: Thousand Oaks, CA, Sage Publications/The Open University, 2000), s. 4.

[220]Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 157.

[221]Nigel Rapport, “Migrant Selves and Stereotypes: Personal Context in a Postmodern World”, *Mapping The Subject*, haz. Nigel Thrift ve Steve Pile, (Londra: Routledge, 1996), s. 269.

[222]Hall, *a.g.m.*, s. 2.

[223]Fadime Özkan, “Çok Olmak Mümkün”, 25 Mayıs 2004, www.dergibi.com/roportaj/araf_elif_safak.asp

[224]Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, (New York: New York University Press, 2001), s. 83-93.

[225]Gail'in suretlerden, sıfatlardan arınma arzusu, Elif Şafak'ın tasavvufa olan gönül bağını da çağrıştırır.

[226]Özkan, *a.g.m.*, www.dergibi.com/roportaj/araf_elif_safak.asp

[227]*a.g.m.*, www.dergibi.com/roportaj/araf_elif_safak.asp

[228]Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü doktora öğrencisi.

[229]Necmi Erdoğan, *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, (İstanbul: Demokrasi Kitaplığı Yayınları, 2002), s. 64.

[230]Şebnem İşigüzel, *Eski Dostum Kertenkele*, (İstanbul: Everest Yayınları, 2001), s. 9.

[231]D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 74-75.

[232]Erdoğan, *a.g.e.*, s. 64.

[233]Richard Sennett, *Jonathan Cobb*, The Hidden Injuries of Class, (New York: Knopf, 1972), s. 50.

[234]Sennett, *a.g.e.*, s. 49.

[235]Sennett, *a.g.e.*, s. 25.

[236]İşigüzel, *a.g.e.*

[237]Bahçeşehir Üniversitesi Türkçe Dersleri Öğretim Görevlisi ve Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[238]Şükrü Erbaş, “Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Romana ve Hayata Dair”, *Cumhuriyet Kitap* (27 Mayıs 1999).

[239]Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 172.

[240]Romandan yapılan tüm alıntılar için bkz: Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002).

[241]Jale Parla, *Don Kişot' tan Bugüne Roman*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 236.

[242]Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Gezinti*, çev. Kemal Atakay, (İstanbul: Can Yayınları, 1995), s. 9.

[243]Şükrü Erbaş, “Hasan Ali Toptaş İle Söyleşi: Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız”, *Adam Öykü* (Kasım-Aralık 2001). www.adanasat.com/hasan_ali_toptas/soylesi_adam_oyku_kasım_aralık_2001_sukru_erbas.html

[244]Ecevit, *a.g.e.*, s. 204.

[245]*Bin Hüzünlü Haz*’da belki de yazarının bile hayal edemediği metinlerarası göndermeler için bkz. *a.g.e.*, s. 191-194.

[246]*A.g.e.*, s. 180.

[247]Çimen Günay, “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz’da Belirsizliğin Bilgeliği”, *Defter*, sayı: 45, (Kış 2002), s. 128.

[248]Parla, *a.g.e.*, s. 336.

[249]Erbaş, www.adanasat.com/hasan_ali_toptas/soylesi_adam_oyku_kasım_aralık_2001_sukru_erbas.html

[250]Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili dersi öğretim görevlisi ve Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı doktora öğrencisi.

[251]Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, (İstanbul: Tavanarası Yayınları, 2002), s. 11.

[252]Roland Barthes, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 23.

[253]Haldun Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi/Lütfen Dokunmayın*, (Ankara: Bilgi Yayınları, 1991).

[254]Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, (Ankara: Bilgi Yayınları, 1986), s. 36.

[255]Rifat, *a.g.e.*, s. 54.

[256]Yüksel, *a.g.e.*, s. 40.

[257]Göstergebilimsel çözümlemenin son aşaması, söylem ve anlatı düzeylerinde belirlenen ilişkileri düzenleyen derin mantığı bulmak ve ifade etmektir. Bu nedenle metnin gerçekleşmesini sağlayan ilişkiler belirlenir ve aralarındaki mantıksal dönüşümün nasıl gerçekleştiği araştırılır. İlişkilerin türleri (çelişki, karşıtlık, içerme gibi) mantıksal dönüşüme göre belirlenmeye çalışılır. Bu amaçla da model olarak "göstergebilimsel dörtgen"e başvurulur. Böylece bir metnin üretim çekirdeğine de ulaşılmış olunur. (ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Rifat, *Homo Semioticus*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993).

[258]Yeditepe Üniversitesi Türk Dili dersi öğretim görevlisi.

[259]Hemşince hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Sally J. Berens, “The Phonetics and Phonology of Homshestma”, yayınlanmamış Lisans Tezi, (Harvard College, 1997) ve Bert Vaux, “Hemshinli: The Forgotten Black Sea Armenians”, *Journal of Armenian Studies*, sayı: 6.2, 2001, s. 47-71.

[260]KÇA, Leyla Karahan'ın *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*'na göre Kuzeydoğu grubu ağızlarının Çayeli, Çamlıhemşin, Pazar, Ardeşen, Fındıklı (Rize) ağızlarını kapsayan II. alt grubuna girmektedir. Bkz. Leyla Karahan, *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*, (Ankara: TDK Yayınları, 1996).

[261]Bernt Brendemoen, “A Note on Vowel Rounding in the Trabzon Dialects”, *Studies in Turkish Linguistics*, Proceedings of the Tenth International Conference in Turkish Linguistics, haz. A. Sumru Özsoy ve diğerleri, (İstanbul: Boğaziçi University Press, 2003), s. 318-319, Turgut Günay, *Rize İli Ağızları*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1978), s. 27.

[262]Brendemoen, *a.g.m.*, s. 318.

[263] *a.g.m.*, s. 318-319.

[264]Sally J. Berens, "The Phonetics and Phonology of Homshestma", yayınlanmamış lisans tezi, (Harvard College, 1997), s. 8.

[265]Bernt Brendemoen, “Turkish Dialects”, *Turkic Language*, haz. L. Johanson ve É.Á. Csató, (Londra ve New York: Routledge, 1998), s. 238-239.

[266]Yasemin Öner, “Harheş Dialect: A Phonological and Morphological Analysis”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, (Boğaziçi Üniversitesi, 1978).

[267]Serkan Pehlivan, “Rize İli Hemşin Ağzı”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, (Gazi Üniversitesi, 2002).

[268]Lars Johanson, “The History of Turkic”, *Turkic Languages*, haz. Lars Johanson ve Éva Csató, (New York: Routledge, 1998), s. 108.

[269]Ann Denwood, “Lecture Notes on Government Phonology”, yayınlanmamış ders notu, (Boğaziçi Üniversitesi, 2003).

[270]S. J. Kim, “The Representations of Korean Phonological Expressions and Their Consequences,” yayınlanmamış doktora tezi, (School of Oriental and African Studies, University of London, 1996), s. 38.

[271]Ann Denwood, “Consonant-vowel Interactions in Karaim Phonology: A Government Phonology Perspective”, *Turkic Languages 9*, haz. Lars Johanson, (Wiesbaden: Harrassowitz, 2005), s. 65-84, John Harris, “Licensing Inheritance: An Integrated Theory of Neutralisation”, *Phonology* 14, 1997, s. 315-370.

[272]Harris, *a.g.m.*, s. 315-370.

[273]E. Cyran, “Vocalic Elements in Phonology: A Study in Munster Irish”, yayınlanmamış doktora tezi, (Catholic University of Lublin, 1994), s. 28.

[274] *A.g.t.*, s. 58.